

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Geografía e Historia

Departamento de Arte

## **HISTORIOGRAFIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA**

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE MADRID
E.T.S. ARQUITECTURA
BIBLIOTECA
Nº Rº ENTRADA 0.301.3.Y.5.95.9
42.01
HUS
SIGNATURA HUS

María Emilia Hernández Pezzi

Madrid, 1988

Colección Tesis Doctorales. N.º 162/88

© María Emilia Hernández Pezzi

Edita e imprime la Editorial de la Universidad  
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía  
Noviciado, 3 - 28015 Madrid  
Madrid, 1988  
Ricoh 3700  
Depósito Legal: M-5525-1988



La Tesis doctoral de D.<sup>a</sup> M<sup>a</sup> EMILIA HERNANDEZ PEZZI

titulada "HISTORIOGRAFIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA"

Director Dr. D. VICTOR NIETO ALCAIDE  
fue leida en la Facultad de GEOGRAFIA E HISTORIA  
de la UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
el día 15 de JULIO de 19 87 ante el tribunal  
constituido por los siguientes Profesores:

Presidente	Dr. D. JOSE MANUEL PITA ANDRADE	UCM
Vocal	Dr. D. JUAN JOSE MARTIN GONZALEZ	U. VALLADOL.
Vocal	Dr. D. ADOLFO GONZALEZ AMEZQUETA	UPM
Vocal	Dr. D. JUAN MIGUEL HERNANDEZ LEON	UPM
Secretario	Dr. D. FRANCISCO J. PORTELA SANDOVAL	UCM

habiendo recibido la calificación de APTO "CUM LAUDE"  
POR UNANIMIDAD

Madrid, a 15 de JULIO de 19 87

El Secretario del Tribunal,



SECRETARIA





TESIS DOCTORAL  
HISTORIOGRAFIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA

AUTORA  
MARIA EMILIA HERNANDEZ PEZZI

DIRECTOR  
PROF. D.VICTOR NIETO ÁLCAIDE

FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA  
SECCION DE ARTE  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE



HISTORIOGRAFIA DE LA  
ARQUITECTURA MODERNA

## PROLOGO

## Prologo

El asunto de esta Tesis Doctoral es la historiografía del Movimiento Moderno en arquitectura; su objeto concreto es el estudio de la génesis y desarrollo temprano de dicha historiografía hasta el momento en que sus criterios pueden darse por asentados.

No se trata, por tanto, de narrar o estudiar los hechos relacionados con la arquitectura moderna, sino las interpretaciones que de tales hechos han dado los historiadores, teóricos y críticos que se han ocupado de ellos.

El empeño cuenta, de entrada, con una dificultad inusual en indagaciones de este género, pues la sucesión de hechos determinantes del desarrollo del Movimiento Moderno fue prácticamente

simultánea a la de sus primeras interpretaciones teóricas e históricas. Quienes inicialmente se interesaron en el tema no lo concibieron en absoluto como una materia externa y, en general, ni siquiera trataron de emitir un juicio imparcial sobre los acontecimientos. Antes bien, usaron de la teoría y de la historia como herramientas capaces de forzar los hechos para que éstos discurriesen por un determinado camino. La teoría, la práctica y la historia se hallaron tan estrechamente unidas, tan mutuamente implicadas que, ante un fenómeno dado, se hace difícil de entrada discernir a cual de estos campos corresponde.

En aquellos momentos, los historiadores extraían de las aportaciones teóricas contemporáneas las claves para interpretar la historia, al mismo tiempo que los teóricos usaban de la historia para reforzar sus argumentaciones. El material histórico solía, por tanto, verse manipulado y deformado para servir a este proceso.

La finalidad de teóricos e historiadores era además incidir en la práctica concreta. Así, los historiadores, determinados por las condiciones culturales del presente, ofrecían una visión fragmentaria de la realidad, utilizando sólo aquellos fragmentos que servían al propósito de aunar esfuerzos con los teóricos y los arquitectos, construyendo todos en común un sistema en que las ideas y los hechos se afirmaran mutuamente. Lo común

era, incluso, que las mismas personas ejercieran indistintamente las funciones de arquitecto, teórico o historiador, según mejor conviniera al objetivo principal, que era afianzar el nuevo movimiento en todos los campos.

La historia y la teoría elaboradas en aquellos momentos no pueden ser entendidas como disciplinas científicas puras. Muy al contrario, estaban y querían estar fuertemente contaminadas por su compromiso con la realidad; su intención era influir en los modos de pensar y de actuar de los arquitectos y verse influidos por ellos. Su función se aproximaba pues mucho más a la de la crítica; incluso, a la de un tipo muy concreto de crítica, destinada a influir mediante el juicio en la acción concreta. Tafuri, que ha llamado "operativa" a este tipo de crítica, considera que ésta era precisamente la actividad interpretadora que reclamaban las circunstancias del momento que se estaba viviendo:

... no es un hecho casual que la Historia y la crítica operativa florezcan en dos situaciones típicas, es decir, cuando un estadio inquieto evidencia la necesidad de una nueva valentía, solicitada precisamente por la crítica; cuando una revolución artística se va afirmando y necesita del apoyo clarificador y divulgativo de una historiografía profundamente participante y comprometida (1).

Los estudios históricos objeto de esta investigación tienen, sin duda, un carácter predominante de "críticas operativas". La historia se usa en ellos como justificación de la validez

de los postulados del propio movimiento que se está estudiando, ofreciendo con ello una contribución más a su desarrollo, hasta tal punto que, como ha señalado también Tafuri, estos estudios son "tanto construcciones historiográficas como auténticos proyectos arquitectónicos" (2).

Pese a esta mutua dependencia de los hechos históricos y de los hechos historiográficos producidos en el período, es condición necesaria para abordar una investigación como la que aquí se ha realizado, tratar de discernir previamente si sus respectivos momentos de origen presentan similar implicación o si, por el contrario, son diferenciables.

Son obvias las dificultades que presenta todo intento de determinar el origen de un proceso, una era o un período histórico cualquiera, identificándolo con un fenómeno concreto, un momento inequívoco o una fecha indudable; las más de las veces, ello resulta un empeño vano, o permite solamente alcanzar el objetivo limitado, pero metodológicamente útil, de hallar un punto de referencia convencional para partir el continuum de la historia en unidades discretas comunmente aceptadas.

Estas dificultades no son exactamente las mismas cuando lo que trata de determinarse es el comienzo de un proceso historiográfico, no histórico. En este caso, la búsqueda persigue la localización del instante a partir del cual cierto proceso ha empezado



a detectarse, es decir, del momento en que por primera vez se identifican sus manifestaciones específicas, sus principios teóricos o ideológicos, sus orígenes y sus fases de desarrollo. Un punto de origen histórico y un punto de origen historiográfico son pues dos fenómenos bien distintos. Referidos al mismo proceso el segundo indica el momento en que empieza a hablarse del primero. Dado el peso de las pruebas documentales en que habitualmente suele apoyarse, lo lógico es que este segundo punto sea más sencillo de establecer que el primero, y que ambos estén muy alejados entre sí en el tiempo.

No todas estas características generales se presentan cuando el proceso a que nos referimos es el Movimiento Moderno en arquitectura. Como cabría esperar, su origen histórico es relativamente indeterminado y múltiple, mientras que su origen historiográfico es mucho más fácil de precisar. En cambio, este nacimiento historiográfico es coincidente en el tiempo con las primeras manifestaciones del movimiento mismo. Incluso, en muchos aspectos este movimiento se halla aún en germen: puede considerarse maduro en el campo de las ideas, pero en el de las realizaciones concretas es aún en buena parte una proyección de futuro. Si pensamos en la distorsión de la realidad que necesariamente una crítica "operativa" como la que estaba entonces produciéndose acarrea y en la finalidad activista con que tal crítica se planteaba, tal vez no nos resulte tan sorprendente como a primera vista

esta coincidencia cronológica de los acontecimientos históricos con su historización, ni tampoco este uso de la historia, no solamente como argumento de pasado, sino también de futuro.

Sin embargo, no deben confundirse las primeras manifestaciones del Movimiento Moderno con sus orígenes; estos últimos son, lógicamente, anteriores, hasta incluso muy anteriores. De hecho., tales orígenes históricos, ya sean próximos o remotos, son aún hoy motivo de controversia, y es observable la tendencia en los últimos años a referirlos a situaciones cada vez más lejanas en el tiempo y cada vez más multiformes y variadas. Indagar en algunos aspectos de la citada controversia, en aquellos aspectos en concreto a los que puede llegarse a través de la historiografía, forma parte de los objetivos de esta Tesis Doctoral.

Pero si controvertidos e indeterminados son los orígenes históricos del Movimiento Moderno, el inicio del proceso historiográfico del mismo puede, en cambio, ser establecido con cierta exactitud, o al menos hay que esperar que así parezca a quien siga la argumentación desarrollada en esta Tesis. Puede ya adelantarse que encontramos que dicho inicio se produjo en 1923 gracias a la aportación de Adolf Behne, un crítico fuertemente vinculado a los grupos y arquitectos de vanguardia, posiblemente el de más reconocida autoridad y de mayor influencia en la Alemania de la primera posguerra mundial, y cuya incomprensible posterga-

ción ulterior ha hecho que existan no pocas confusiones sobre el desarrollo de la historiografía de la nueva arquitectura.

Establecer la fecha de 1923 como momento de arranque historiográfico del Movimiento Moderno es, desde luego, algo que precisa ser demostrado, ya que la historiografía reciente sitúa este origen mucho después, concretamente en 1936 y en la obra de Nikolaus Pevsner Pioneros del Diseño Moderno. De William Morris a Walter Gropius (3).

Pevsner fue, de ello no hay duda, el primer historiador que dedicó una obra a la cuestión específica de los orígenes del Movimiento Moderno. "Si no me equivoco, de cualquier modo, éste es el primer libro a publicar referente al tema", nos dice él mismo en el Prólogo a la primera edición de Pioneros (4). Pero entre 1923 y 1930 se habían publicado en Alemania varios estudios del Movimiento mismo en los cuales se analizaban sus orígenes, usando para ello criterios teóricos, ejemplos, referencias y periodizaciones en todo similares a los de Pevsner.

Pevsner escribe su Pioneros desde el exilio en Inglaterra y, en realidad, la fortuna historiográfica de esta obra está muy ligada a este hecho. En los años veinte, los arquitectos de vanguardia y los críticos comprometidos habían recurrido a la argumentación histórica como un elemento más de apoyo a la lucha

por un movimiento en pleno desarrollo cuyos protagonistas sentían la necesidad imperiosa de abrirse hacia un público que los comprendía mal. Desde el final de la guerra habían mantenido ardorosos debates en los que los cambios de postura, a veces radicales y violentísimos, habían sido muy frecuentes. Incluso sobre la pertinencia táctica de recurrir a la historia para reforzar y divulgar sus ideas mantuvieron sucesivamente actitudes contradictorias; hacia la mitad de la década la rechazaban tajantemente. Por fin, entre 1927 y 1930 consolidaron su situación en Alemania y se convirtieron en los principales protagonistas de los debates sobre arquitectura moderna en otros países europeos. Hacia el final de este trienio se estaban ya publicando estudios históricos sobre la nueva arquitectura (o trabajos más generales, que la incluían) en Inglaterra, Francia, Checoslovaquia o los Estados Unidos.

Entre 1925 y 1930, los arquitectos alemanes de vanguardia y los críticos ligados a ellos se había preocupado mucho por ofrecer una imagen homogénea, clara y sin fisuras de la arquitectura por la que estaban peleando. Al final de este periodo se notaban ya síntomas de que la incontestable fe en la arquitectura racional, realista y de formas puras que con tanto ahínco habían logrado consolidar comenzaba a tambalearse. Como ha señalado Benton:

Para 1930, los primeros entusiasmos ante los dogmas rigurosos del Estilo Internacional se habían debilita-

do ya. Muchos arquitectos, dentro y fuera de los círculos vanguardistas, se volvieron hacia ideas más "orgánicas" (10).

Parecía pues que los alemanes se preparaban para un nuevo cambio de tercio; tal vez, incluso para un cambio tan radical como el que supuso años atrás el paso del Expresionismo a la Neue Sachlichkeit. Pero la llegada al poder de Hitler en 1933 desbarató tácticas, polémicas, luchas y afanes en los grupos de vanguardia. Primero en lento goteo y luego en aluvión, sus principales protagonistas emigraron a otros países. En el exilio, rota su cohesión como grupo y perdida la razón de ser de sus actuaciones anteriores en suelo patrio, las metas que se presentaban ante ellos eran muy otras. No parece que tuviera sentido alguno que se interesasen por rescatar sus anteriores aportaciones historiográficas, que les debían parecer ya cosa de otro planeta y cuya elaboración había obedecido, después de todo, a motivos coyunturales.

Mientras todo esto ocurría, Pevsner, un hombre con formación específica de profesor de arte, se había acercado a la fundamentación histórica del Movimiento Moderno por muy distintos motivos, que mantendrían su vigencia en la diáspora. Su interés por la arquitectura de los siglos XIX y XX se había despertado a raíz de su nombramiento como profesor de la Universidad de Gotinga, en la que impartió clases sobre el tema entre 1930 y 1934, lo

que le incitó al conocimiento del Movimiento Moderno. En su exilio británico continuó sus estudios sobre el tema mientras la figura de Behne se desdibujaba y los arquitectos practicantes, acuciados por otras tareas, olvidaban su efímero idilio con la historia.

Cuando Pioneros ve la luz, Italia se ha anexionado Abisinia, el Reich ha denunciado el tratado de Versalles, la guerra civil española está a punto de estallar, la Sociedad de Naciones es ya un fantasma, y el ambiente prebélico comienza ya a hacerse opresivo. La idea de que la Gran Guerra puede ya no ser la última, como se prometieron los europeos a su fin, es ya mucho más que una posibilidad.

En el campo de la arquitectura, los ideales de los felices veinte se resquebrajaban. La Unión Soviética, el estado más colectivizado del planeta, la vanguardia del proletariado, estaba construyendo su territorio al margen del Estilo Internacional. Ello ponía en entredicho la indisolubilidad de los binomios "vanguardia política/vanguardia arquitectónica" y "racionalismo/arquitectura colectiva", que habían constituido parte sustancial del fermento de la Neue Sachlichkeit. Italia, la referencia básica de toda la arquitectura occidental, y Alemania, sede y punto de irradiación fundamental de la nueva arquitectura en la década anterior, son ahora estados fascistas de creciente pujanza que se colocan al margen de la vanguardia arquitectónica.

Pero, como ya se ha indicado, para Pevsner esta situación, lejos de desconcertarlo o inducirlo al desánimo, constituyó un acicate para proseguir la tarea iniciada en sus años de Gotinga. Así, se mostró impermeable a las consecuencias de la crisis que estaba minando el espíritu internacionalista de los años veinte, e incluso, su condición de exiliado y su desconexión de los focos en que se había desenvuelto radicalizaron sus posturas, aferrándolo aún más inflexiblemente a sus planteamientos de partida. Por ello, como ha indicado Watkin, Pioneros adquirió un tono "de cruzada" en defensa de un movimiento que en principio no había sido bien acogido por los ingleses:

Como Inglaterra no había considerado serio al Movimiento Moderno, Pevsner se propuso ganar a su país de adopción a la causa de Gropius, mientras que, en Alemania, las normas arquitectónicas absolutas a las que él adhería eran condenadas por Hitler y sus propagandistas (...) Así fué como el joven Pevsner, cuya misión había sido rechazada en Alemania, se sintió llamado a continuar su obra en Inglaterra, a ayudar a ésta a encontrar y apreciar su propia esencia en un espíritu colectivo que hasta entonces desconocía. El evangelio que Pevsner trajo consigo desde Alemania se naturalizó en Inglaterra por el expediente de hallar unos ancestros indígenas (6).

La defensa a ultranza de los principios de la vanguardia racionalista alemana vinculada a la Neue Sachlichkeit y su remisión originaria a las enseñanzas de Ruskin y Morris convirtieron a Pevsner, a los ojos de los críticos e historiadores europeos

y americanos, no sólo en el primero que dedicó una obra específica al estudio de la historia de los "pioneros", sino en el propio pionero de la historiografía del Movimiento Moderno mismo, además. Sin duda, ayudó a que se creara esta imagen el desinterés por la historia, ya comentado, de los arquitectos y críticos comprometidos alemanes en el exilio, y el hecho de que éstos dieran a su desembarco en nuevas tierras una versión de los eventos de la década anterior que seguramente respondería más a la evolución sufrida en el interin que a la situación original. El largo periodo de gobierno nacional-socialista antes de la guerra y durante ella, y las devastadoras consecuencias de ésta para la sociedad y la cultura alemanas añadieron en los años posteriores no pocas dificultades técnicas a una posible labor de confrontación de las interpretaciones de Pevsner con las fuentes originales germanas de los años veinte, por la que en ningún caso debió existir mucha curiosidad, dado que los protagonistas directos no la reclamaban.

Pero, aparte de todas estas razones circunstanciales, es lógico que el propio contenido de Pioneros haya suscitado los citados juicios sobre su valor historiográfico. En efecto, es difícil sustraerse a la magia de esta obra. Todo está tan claro, tan lúcidamente concebido, tan bien explicado y expuesto, tan convincentemente encadenado, que arrastra tras de sí al lector desde el primer momento. Los ejemplos confirman constantemente el razonamiento teórico, y éste no presenta fisuras ni dudas aparentes



de ningún género. Las piezas encajan entre sí con la exacta precisión de un mecanismo producido por la industria alemana.

En la interpretación de Pevsner en Pioneros, el Movimiento Moderno arrancaba en William Morris; todo cuanto sucedía más tarde no era sino una confirmación de lo que este pensador, político, artista y promotor de corporaciones y compañías de artes y oficios hubiera iniciado. El proceso conocería después diversas etapas. Primeramente, se rechazó la máquina y la sociedad industrial; este rechazo pudiera parecer anacrónico y reaccionario, pero era necesario para poner las cosas en su lugar y recuperar una voluntad de hacer arte (recuérdese la noción de Kunstwollen, puesta en circulación por Alois Riegl) que se había perdido en los excesos y vulgaridades de la era victoriana. La creciente conciencia de que la máquina no era un elemento prescindible en el progreso, también artístico, del hombre contemporáneo habría suscitado luego una cierta indecisión, sólo resuelta con la lúcida actitud de una segunda generación de pioneros que, con su "sincera bienvenida" a la máquina, supieron captar el verdadero espíritu de los nuevos tiempos (el Zeitgeist, otro tema ocurrente de la teoría alemana del arte desde fines del siglo pasado). Estos pioneros, como Otto Wagner, Adolf Loos, Louis Sullivan, Frank Lloyd Wright y Henry van de Velde, habrían entendido que sólo con la colaboración de la máquina y el poder de control del diseño era posible alcanzar los objetivos regenera

cionistas definidos por Morris y restaurar la unidad perdida entre todas las artes y entre el arte y la artesanía (una clara referencia a la Gesamtkunstwerk, la "obra de arte total", otra de las constantes aspiraciones de artistas y críticos alemanes desde que fuera enunciada por Richard Wagner). Los referidos pioneros habían admirado el diseño y la vivienda ingleses y constituían el primer eslabón de la cadena que conduciría hasta Walter Gropius.

Pero, y seguimos con lo expuesto por Pesvner en Pioneros, el verdadero enlace habría sido Muthesius, antiguo agregado cultural en la embajada alemana en Londres, que había apreciado y difundido el Arts & Crafts y la casa inglesa y encabezado la tendencia hacia la Sachlichkeit, la cual habría madurado en Alemania gracias a la Deutscher Werkbund y pronto se convertiría en la "divisa del naciente Movimiento Moderno". La Sachlichkeit se consagraba así como el criterio clave para interpretar el desarrollo de la arquitectura moderna. La Sachlichkeit lo era todo: funcionalidad, objetividad, racionalidad, simplicidad... Una vez enunciado este principio, cuanto resultase sachlich era bueno, positivo y adecuado; el resto, había perdido el tren de la historia y, simplemente, no existía. La adhesión a la máquina era un implacable mecanismo sachlich de selección de las especies artísticas:

...el artista que representa a nuestro tiempo necesi-

ser frío, ya que debe ser frío intérprete de la producción mecanizada, frío para el diseño satisfactorio a anónimos clientes (8).

Con un determinismo evolucionista de base técnica que estaba en deuda con las enseñanzas de Gottfried Semper del siglo anterior, Pevsner va señalando los hitos de supervivencia, los organismos cuyas formas habían logrado adaptarse a los requisitos de la época; la fábrica de turbinas de Behrens para la AEG, la Faguswerk, la fábrica modelo de Colonia de Gropius y Meyer, etc., se iban configurando como los más claros antecedentes del Movimiento Moderno. La Sachlichkeit había definido el nuevo estilo. Un estilo, el "genuino y legítimo de nuestro siglo", que en 1914 aparecía ya formado:

Con un determinismo evolucionista de base técnica que estaba en deuda con las enseñanzas de Gottfried Semper del siglo anterior, Pevsner va señalando los hitos de supervivencia, los organismos cuyas formas habían logrado adaptarse a los requisitos de la época; la fábrica de turbinas de Behrens para la AEG, la Faguswerk, la fábrica modelo de Colonia de Gropius y Meyer, etc., se iban configurando como los más claros antecedentes del Movimiento Moderno. La Sachlichkeit había definido el nuevo estilo.

Un estilo, el "genuino y legítimo de nuestro siglo", que en 1914 aparecía ya formado:

Morris había iniciado el movimiento al resucitar la artesanía como un arte digno del esfuerzo de los mejores hombres; los pioneros del alrededor de 1900 habían ido más allá, al descubrir las inmensas posibilidades, todavía vírgenes, del arte de la máquina. La síntesis, en creación y en teoría, es la obra de Walter Gropius (...) Gropius se considera un continuador de Ruskin y Morris, de van de Velde y del Werkbund. Así, nuestro ciclo está completo. La historia de las teorías artísticas entre 1890 y la Primera Guerra Mundial comprueba la aserción en que se base este trabajo, a saber, que el período que va de Morris a Gropius es una unidad histórica. Morris echó los cimientos del estilo moderno; con Gropius su carácter quedó determinado (9).

Estas palabras, en las que Pevsner condensa su visión histórica, dan tal aspecto de luminosa evidencia a la sucesión de antecedentes y consecuentes, entrelazan con tal primor los acontecimientos, las ideas y las obras, que no parecía posible imaginar ninguna otra alternativa de explicación histórica de lo que fué el Movimiento Moderno.

Durante mucho tiempo, estos principios de interpretación de Pevsner permanecieron inamovibles e indiscutidos en lo fundamental, y sus afirmaciones rotundas sobre el camino exclusivamente racional y sachlich de la arquitectura del siglo XX no fueron revisadas, así como tampoco las exclusiones y reducciones que hubo de practicar en la producción del período para dar esta versión

de ella. Tal revisión fué produciéndose paulatinamente años más tarde, pero no ocurrió lo propio con el papel de pionero historiográfico que a Pevsner se le había adjudicado.

Al año siguiente a la publicación de Pioneros, Walter Curt Behrendt, un arquitecto de muy exigua producción y que como crítico había participado activamente en las polémicas alemanas de la primera posguerra, también exiliado, dió a la luz en Nueva York su obra Arquitectura moderna, su naturaleza, sus problemas y sus formas (10). En ella propugnaba la asunción de un "orden orgánico" contrapuesto al "orden mecánico" que caracterizó el período racionalista anterior. Para ello ahondaba en la obra y en los planteamientos teóricos de Wright. Aunque Behrendt hacía tal contraposición muy tímidamente y Wright se hallaba en la nómina de pioneros de Pevsner, estas ideas cuestionaban un tanto la monolítica imagen creada por éste. En realidad, Behrendt recogía nociones historiográficas que ya estaban en circulación en Alemania en 1923, tendentes a presentar la nueva arquitectura como un movimiento único con dos caras.

Ni esta versión de Behrendt ni sus fuentes alemanas originales fueron demasiado tenidas en cuenta en su momento. Su libro quedó ahogado entre el de Pevsner y Espacio, tiempo y arquitectura, una obra del suizo de lengua alemana Sigfried Giedion escrita en 1940 y publicada en Cambridge, Massachusetts, al año siguiente

(11). Con este trabajo, Giedion ayudaba a afianzar la idea de que solamente con el apoyo del conocimiento histórico se alcanzarían los objetivos dibujados por la nueva arquitectura, algo que en la Alemania de los años veinte había sido motivo de controversias y continuos cambios de criterio. "Una de las funciones de la Historia es ayudarnos a vivir en un sentido más amplio, más completo", nos dice (12).

Giedion contribuyó a consolidar los criterios historiográficos de Pevsner, pues a los argumentos utilizados por éste añadió otros de mucho peso, reforzando la idea de que la nueva arquitectura respondía al Zeitgeist y al ideal de la Gesamtkunstwerk. La tesis central de Espacio, tiempo y arquitectura es que el Movimiento Moderno ponía en sintonía la arquitectura con las grandes corrientes contemporáneas de pensamiento y acción en las artes, las ciencias y la producción industrial. Sus aportaciones fundamentales son tres: relacionar el nuevo concepto de espacio arquitectónico con la Teoría de la Relatividad de Einstein (con un razonamiento muy débil, pero que alcanzó muchísimo éxito) establecer un paralelismo entre la nueva estética arquitectónica y la revolución óptica y plástica representada por el cubismo, y dar mayor importancia que Pevsner al carácter pionero de las grandes construcciones ingenieriles del siglo XIX. Este tercer aspecto ya había sido concienzudamente estudiado por Giedion en su anterior obra Bauen in Frankreich, de 1928, en la que había

presentado como un continuo histórico el camino recorrido en Francia desde las construcciones en hierro y hormigón armado del pasado siglo hasta la arquitectura racionalista de Le Corbusier, pasando por Perret y Garnier (13).

Giedion venía a confirmar así la interpretación sachlich de Pevsner, enriqueciendo los primeros esquemas históricos de éste, rellenando sus huecos y extendiendo considerablemente su campo de acción. Habría que esperar hasta después de la guerra para ver aparecer, casi quince años después de la publicación de Pioneros, una alternativa sistemáticamente planteada a lo que esta última obra había ofrecido.

Este primer intento de revisión historiográfica completa partió de Bruno Zevi, arquitecto italiano escasamente practicante, activísimo crítico e historiador y temperamental paladín de la "arquitectura orgánica" que publicó en 1950 su Historia de la arquitectura moderna (14). En este generoso volumen, que deja pequeño al de Giedion y convierte en un opúsculo a Pioneros, Zevi se opone a la estrechez de miras de los historiadores racionalistas, crítica frontalmente sus exclusiones y reducciones y saca a la luz muchos de los hechos del pasado que habían quedado ahogados o preteridos por la anterior historiografía de la ortodoxia sachlich:

Las más destacadas historias de la arquitectura

moderna (Die Baukunst der neuesten Zeit, de Platz; Pioneers of the Modern Movement, de Pevsner; Modern Building, de Behrendt, y la excelente obra de Giedion: Space, Time and Architecture) han ilustrado en conjunto las conquistas de los movimientos y las figuras protorracionalistas, incluso aunque como en el caso de Giedion, una posición mental al mismo tiempo positivista y abstracto-figurativa haya alterado la objetividad de la visión histórica; pero ninguna ha tomado y analizado el esencial paso de la arquitectura moderna de la fase funcionalista en sentido preeminentemente económico y mecanicista a una maduración humanizadora. Estas historias concluyen, sin excepción, con Le Corbusier, con Gropius, o bien con una antítesis Wright-Le Corbusier que los arquitectos de la generación que sucedió a la racionalista en Europa y en Estados Unidos en realidad han superado (15).

La observación de Zevi, en general atinada a nuestro juicio, referida a la obra de Platz resulta asombrosa. Die Baukunst der neuesten Zeit se publicó por primera vez en 1927 y tuvo una segunda, y por ahora última, edición en 1930 (16). Malamente podía pues recoger la reacción que en los años treinta se produjo contra el racionalismo estricto, pues estos hechos aún no habían ocurrido. Esta contradicción puede deberse a un lapsus o bien a que Zevi no conocía bien la obra de Platz. Ambas explicaciones valen como indicio del poco interés que despertaban las aportaciones alemanas de los años veinte. Esto, unido a que la intención de Zevi era hacer un estudio histórico y no historiográfico, ayuda a explicar que no se aprovechara la ocasión de estar señalando que existía una interpretación histórica del mismo tipo que la de Pevsner y anterior a ella para sacar la conclusión de que, entonces,



la de Pevsner no era la primera.

En realidad, y como ya tendremos ocasión de comprobar, la interpretación de Platz no era del mismo tipo que la de Pevsner, sino mucho más multiforme y variada, mucho más generosa a la hora de abarcar distintas tendencias en el seno del nuevo movimiento. La visión de Platz se hallaba pues más próxima a que hemos visto en Behrendt. Pero a Zevi, esta última le parecía, pese a su exaltación de la figura de Wright en oposición a la de Le Corbusier y a constituir la primera ocasión en que se tomaba conciencia de la crisis del racionalismo, muy inadecuada, pues al ofrecer la tendencia orgánica como única salida posible, hacia una exclusión tan tajante como las de Pevsner y además se alejaba de los cometidos propios del historiador:

No se puede decir a los artistas de Europa que están en crisis y que, como la tendencia orgánica es vital, deben convertirse en orgánicos sin pecar de intemperancia. Las culturas artísticas no se crean mediante sollicitaciones exteriores (17).

Pero Zevi, tan historiador riguroso como defensor a ultranza de la tendencia orgánica y autor de Verso un'architettura organica, texto planteado, ya desde su título, como un manifiesto en contraposición a Le Corbusier (18), criticaba a Behrendt por algo de lo que él mismo se debía sentir culpable. Ya es

significativo al respecto que en ediciones posteriores de su Historia haya desaparecido por completo este párrafo (19).

A partir de la obra de Zevi se hicieron frecuentes las críticas y revisiones de los planteamientos de Pevsner. Y no sólo por mantener la canónica línea de la Sachlichkeit (término que en alemán significa "objetividad") sin reconocer que el racionalismo había entrado ya en crisis, sino sobre todo por las exclusiones que con tal fin habían sufrido fenómenos precedentes, singularmente la arquitectura expresionista. Wolfgang Pehnt, autor del más completo estudio realizado hasta ahora sobre esta tendencia, señala que las razones que le acercaron a ella nacieron de su perplejidad ante la restrictiva visión de las historias "oficiales" que, entre otras cosas, la relegaban sistemáticamente al olvido, pese a haber militado en ella la mayoría de los campeones del racionalismo posterior, con el propio Gropius a la cabeza. "¿Qué clase de objetividad era esa... que lleva a los historiadores a menospreciar todo aquello que no concuerda con sus premisas?", aseguraba Pehnt venirse preguntando desde 1958 (20).

Las historias de la arquitectura moderna escritas en los últimos treinta años, desde la de Hitchcock a la de Frampton, pasando por las obras de Benevolo, de Collins, de Kulterman, de De Fusco o de Tafuri y Dal Co, entre otras, parecen haber asimilado la lección, evitando cada vez más los recortes y simplificaciones

y propendiendo a abrir más y más el abanico de las tendencias contenidas en ella y a encontrar fuentes que se van haciendo sucesivamente más diversas y más remotas, tanto en el campo de la producción construida como en el más general de las ideas. Establecer los orígenes de la arquitectura de nuestro siglo en la mitad del XVIII viene siendo ya cosa corriente. De este modo se vincula la arquitectura contemporánea con todos los demás fenómenos relacionados con el espíritu moderno, y se hace corresponder esta arquitectura con lo que de modo general se entiende por Edad Contemporánea. Sin duda, ello es correcto, pero obliga a matizar que los términos "arquitectura moderna" y "Movimiento Moderno en arquitectura" no son sinónimos.

La mejor referencia de la evolución de las concepciones sobre lo que fué la historia del Movimiento Moderno nos la puede dar el propio Pevsner en la Introducción que redactó en 1973 para la obra The Anti-Racionalists, una recopilación de artículos de diversos autores sobre el Art Nouveau que habían venido apareciendo en la Architectural Review entre 1959 y 1968, y que el propio Pevsner preparó en unión de James M. Richards. En este escrito, Pevsner trata de dar una visión más completa de la arquitectura contemporánea, presentándola, ya no como el desarrollo de una única vía histórica, sino como el resultado de dos tendencias manifiestas ya desde los orígenes, que se fueron alternando o discurriendo en paralelo, según los momentos. En esta segunda línea, caracterizada por "el individualismo...los

los valores plásticos... la asimetría, y también la fantasía", se insertan la mejor arquitectura victoriana, el Art Nouveau, el Expresionismo, y, tras la Segunda Guerra Mundial, el Le Corbusier de Ronchamp y Chandigarh, Niemeyer, Tange, Lasdun, Stirling, etc., de los cuales dice Pevsner: "son modernos e internacionalmente reconocidos; sin embargo, no son los "Modernos" de mi Pioneros (7). Esta visión de un movimiento que incluye dos tendencias de las características citadas por Pevsner ya había sido ofrecida por Behne en 1923 en su libro Der moderne Zweckbau, donde se denominan "racionalista" y "funcionalista" dichas dos tendencias. Sin embargo, el que la historiografía alemana de los años veinte hubiera adelantado ya, no sólo los criterios iniciales de Pevsner, sino también su revisión de treinta y siete años después, tampoco ha servido para llamar la atención suficientemente sobre estos textos, pioneros de Pioneros.

Las razones que páginas atrás se dieron permiten entender por qué en unos primeros momentos se atribuyó a Pevsner la primicia historiográfica del Movimiento Moderno. Seguramente esta idea se ha mantenido porque, si bien los estudios históricos sobre el fenómeno son abundantísimos, los estudios historiográficos son ya más raros. Además, de un tiempo a esta parte (especialmente durante los últimos veinte años) se han rescatado, divulgado y traducido ya algunos escritos de la década de los veinte, pero los de tipo histórico no están entre ellos casi sin excepción.

La opción más generalizada es que la labor de propaganda realizada en los años veinte en favor de la nueva arquitectura se fundamentó, entre otras cosas, en una repulsa de la arquitectura del pasado y un rechazo total a la historia. Esta actitud, en rigor, se dió sólo en un breve período en el que la "crítica operativa" de que hablábamos al principio de estas páginas encontró en ella el camino de difusión más adecuado para las nuevas ideas. Pero la escasez de fuentes y estudios sobre la materia y el que los textos hoy más conocidos de la época tengan, o bien ese carácter anti-histórico, o bien un carácter simplemente no-histórico, ha hecho sobreentender que toda la producción del momento fué del mismo género y conservar la noción de que Pevsner fué el primero en quebrar esa tendencia. Así lo entiende, por ejemplo, Benevolo, para quien Pioneros "descubre por primera vez una relación de continuidad (no sólo de contraposición polémica) entre el movimiento y los acontecimientos anteriores" (21). Y así lo entiende también Marina Waisman, que opina que Pevsner fué el primero en dar un contenido histórico a las tareas de la "crítica operativa" al lograr la mutua implicación entre la teoría y la historia, integrando en un mismo cuadro las ideas y las obras:

...la consideración histórica de la reflexión teórica, desde los Pioneros de Pevsner (pioneros

también en es aspecto) resulta inseparable de la consideración de las obras arquitectónicas (...) Pevsner inaugura así una tendencia historiográfica fundamental, en la que se incorpora el pensamiento teórico a la historia de la arquitectura (22).

Esta idea estaba tan extendida que cuando realicé mi Memoria de Licenciatura (Tesina), titulada El Movimiento Moderno en arquitectura a través de la historiografía, leída en 1982, la tomé como punto de partida y en todo el desarrollo del trabajo no encontré motivos para revisarla. Los textos que estudié estaban comprendidos en el periodo que van de 1929 a 1950. El único anterior a Pioneros que tomé en consideración fué Die neue Baukunst in Europa und Amerika, de Bruno Taut (23). Encontré allí referencias a la mayoría de los nombres y ejemplos que luego serían los materiales con los que Pevsner montaría su entramado interpretativo de Pioneros: Ruskin, Morris, la arquitectura doméstica inglesa, las construcciones de hierro del XIX, los mismos antecedentes inmediatos (Berlage, Wagner, Loos, Mackintosh, Behrens; el propio Muthesius aparecía citado), el proceso desembocando en Gropius, la madurez hacia 1914, etc. Pero se trataba de referencias mucho más superficiales; por ninguna parte aparecía el cuidadoso engarce de piezas de Pevsner. Por eso les dí más bien el valor de fuentes que el de datos profundamente asimilados en toda su dimensión histórica. Por otra parte, veía en el planteamiento de Taut un indisimulable intento de justificar su propia evolución personal mediante el desarrollo histórico, y entendía que su condición de arquitec-

to practicante y comprometido provocaba que la imparcialidad de sus juicios se resintiera bastante. Así que deduje que los estudios históricos sobre el Movimiento Moderno habían tenido su "prehistoria". Las ideas de Taut me parecían un diamante en bruto que sólo Pevsner lograría pulir. Dí de este modo por buena la extendida opinión de que a los demás autores alemanes de los años veinte les ocurría lo mismo, y la Tesina siguió su camino a partir de Pevsner hasta la revisión que de sus criterios hizo Zevi.

Posiblemente estos juicios sobre el libro de Taut sean justos si éste se considera aisladamente. Pero cuando se estudia el conjunto de las obras del período comprendido entre 1.923 y 1.930, la de Taut adquiere un significado muy distinto, pues así se aprecia su engarce en un sistema de pensamiento muchísimo más rico.

Recientemente se ha producido un primer paso en este sentido con la obra de María Luisa Scalvini y Maria Grazia Sandri L'immagine Storiografica dell'architettura contemporanea da Platz a Giedion (24). Se trata de un análisis del contenido de los textos de Platz, Pevsner, Behrendt y Giedion que hemos citado en este Prólogo, más Modern Architecture. Romanticism and Reintegration, de Henry-Russell Hitchcock y The International Style, escrito por este último autor en colaboración con Philip Johnson (25). Estos análisis se acompañan de una Introducción general.

En este libro, Scalvini y Sandri no revisan en profundidad el papel comúnmente atribuido a Pioneros. Pese a remontarse en su estudio historiográfico a 1.927, gracias a la inclusión de Platz, interpretan, de modo similar al que ya hemos comentado, que existió una "prehistoria" en el proceso que nos interesa:

Nikolaus Pevsner ... publicó en el 36 el seminal book por excelencia de la primera historiografía de la arquitectura contemporánea: aquel Pioneers of the Moderns Movement que ligaría prácticamente para siempre, en la mayor parte de las futuras historias, los nombres de William Morris y de Walter Gropius... La semilla de una de las más tenaces tesis interpretativas de la arquitectura contemporánea fue echada, y la fondosa planta que de ella nacería echaría su sombra sobre muchos textos venideros, influyendo como ninguna otra en el proceso de formación de la imagen canónica (26).

Al mantenerse en suspenso el problema de cuáles fueron los antecedentes de los criterios historiográficos de Pevsner, siguen subsistiendo muchas preguntas sin respuesta: ¿por qué las exclusiones?, ¿cómo se había operado la selección?, ¿de dónde salieron los ejemplos canónicos?, ¿qué criterios habían guiado a los "primeros" historiadores, nacieran éstos de Pevsner o de cualquier otro origen, para establecer sus esquemas?.

El objetivo de esta Tesis no es solamente retrasar cuatro años más que las últimas aportaciones el origen historiográfico del Movimiento Moderno, sino demostrar que éste fué un verdadero



origen, es decir, que entre 1.923 y 1.930 los fundamentos no sólo estaban echados, sino firmemente consolidados, y que los estudios posteriores los tomaron a partir de un estado de plena madurez. Para ello tendremos que pasar revista tanto a las ideas principales que formaron la mentalidad de teóricos, críticos, historiadores y arquitectos como a los textos producidos en el período.

## NOTAS

### Prólogo

(1).- M.Tafari.: Teorías e Historia de la arquitectura (1970), Ed. Laia, Barcelona, 1973, pp.187-188 (el subrayado es del autor).

(2).- M.Tafari.: Teorías e Historia de la arquitectura, cit., pág.13 (el subrayado es del autor).

(3).- La edición original es Pioneers of Modern Movement. From William Morris to Walter Gropius, Faber & Faber, Londres, 1936. La primera edición en castellano es de Eds. Infinito, Buenos Aires, 1985, y su título es traducción del de la edición del Museum of Moderne Art de Nueva York de 1949 (Pioneers of Moderne Design), cuyas modificaciones recoge. Para la 2ª ed. cast. (Infinito, B. Aires 1963), Pevsner hizo nuevos cambios. La ed. consultada (id., 1972) es la 3ª española, reimpresión de la 2ª.

(4).- N. Pevsner.: Pioneros del Diseño Moderno, cit., pág.7.

(5).- T. Benton.: El Estilo Internacional, 1, Adir Eds., Madrid, 1981, pág.74 (la ed. cast. comprende 2 vols.; la original, uno sólo: International Style, Open University Press, Milton Keynes, 1977).

(6).- D. Watkin.: Moral y arquitectura (1977), Tusquets Ed., Barcelona, 1981, pág.118. La referencia al tono "de cruzada" de Pioneros está en pág.11.

(7).- N. Pevsner: Introduction a N. Pevsner y J. M. Richards (eds.): The Anti-Racionalists. Art. Nouveau Architecture and Design, Icon Eds. y Harper & Row Publs., Nueva York-Hagerstown-

San Francisco-Londres, 1973, pp. 1-8. En el Apéndice de esta Tesis, y preparado expresamente para la misma, se incluye una versión española del texto original inglés, con el título Introducción a "Los Antirracionalistas".

(8).- N. Pevsner.: Pioneros del Diseño Moderno, cit., pág.227.

(9).- N. Pevsner.: Pioneros del Diseño Moderno, cit., pág.36.

(10).- W.C. Behrendt: Arquitectura moderna, su naturaleza, sus problemas y sus formas, Eds. Infinito, Buenos Aires, 1975. Ed. orig.: Modern Building. Its Nature, Problems and Forms, Harcourt, Brace & Co., Nueva York, 1937.

(11).- S. Gidion.: Espacio, tiempo y arquitectura (el futuro de una nueva tradición), Ed., Dossat, Madrid, 1978 (es 5ª ed. cast., traducida de la 2ª ed. italiana-Spazio, tempo ed. architettura, Ulrico Hoepli, Milán- con los nuevos capítulos que figuran en ésta. Ed. orig.: Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1941.

(12).- S. Giedion.: Espacio, tiempo y arquitectura, cit.,pág.9.

(13).- S. Giedion.: Bauen in Frankreich. Eisen, Eisenbeton, Klinkhardt & Biermann, Leipzig, 1928.

(14).- B. Zevi.: Historia de la arquitectura moderna, Ed. Poseidón, Barcelona, 1980 (es trad. cast. de la 5ª ed., italiana; 1ª ed. en español: Emecé Editores, Buenos Aires,195). Ed.orig.: Storia dell'architettura moderna, Einaudi, Turin, 1950. La obra tiene un voluminoso complemento gráfico muy posterior.: Spazi dell'architettura moderna, Einaudi, Turin, 1973.

(15).- B. Zevi, Historia de la arquitectura moderna, cit. En la 1ª ed. cast. (ver nota anterior): pág.10.

(16).- G. A. Platz.: Die Baukunst der neuesten Zeit, Propyläen-Verlag, Berlin, 1927 (2ª ed., corregida y aumentada: idem,1930). Hay tra., italiana del Prefacio de la 1ª ed., en M.L. Scalvini y M.G. Sandri: L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platz a Giedion, Officina Edizioni, Roma, 1984, pp.161-162. Hay trad. inglesa del apdo. I del cap.III de la 1ª ed. (Die Elemente der Stilbildung; I: Der Stil, pp.89-92): Elements in the Creation of a new Style, en T. y Ch. Benton, con D. Sharp (eds): Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939, Crosby Lockwood Staples y The Open University Press, Londres y Milton Keynes, 1975, pp.160-162. Hay referencias a una edición inglesa simultánea a la 1ª alemana: Weyhe, Nueva York, 1927 (cf. M.L.

Scalvini y M.G. Sandri, op. cit., pág. 152), pero esto no ha podido comprobarse. En los Apéndices de esta Tesis, y preparada expresamente para la misma, se incluye una traducción del cap. 7 de la 2ª ed. alemana (Sachlichkeit als Gestaltungsprinzip, pp. 77-97).

(17).- B. Zevi.: Historia de la arquitectura moderna, cit. En la 1ª ed. cast. (ver nota 14), pág.311.

(18).- B. Zevi.: Verso un'architettura organica, Einaudi, Turín, 1945.

(19).- B. Zevi.: Historia de la arquitectura moderna, cit. En la ed. cast. de 1980 (ver nota 14), pág.217.

(20).- W. Pehnt: La arquitectura expresionista (1973), Ed.Gustavo Gili, Barcelona, 1975, pág.7.

(21).- L. Benevolo.: Historia de la arquitectura moderna (1960); Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1974, pág. 918.

(22).- M. Waisman: La estructura histórica del entorno, Eds. Nueva Visión, Buenos Aires, 1977,pág.162.

(23).- B. Taut.: Die neue Baukunst in Europa und Amerika, Hoffmannsche Buchdruckerei Felix Kraus, Stuttgart,1929. Ed.simultánea en inglés: Modern Architecture, The Studio Ltd., Londres, 1929.

(24).- Es op. cit. Ver nota 16 de este mismo escrito.

(25).- H.R. Hitchcock: Modern Architecture. Romanticism and Reintegration; Payson and Clarke Ltd., Nueva York, 1919. H.R. Hitchcock y Ph. Johnson: The International Style. Architecture since 1922, Norton & Co., Nueva York, 1932 (Hay trad. cast: El Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922, COAATM y otros, Murcia, 1984). Del primero de los dos textos citados se incluye en los Apéndices de esta Tesis, y realizada expresamente para la misma, una traducción de la segunda parte del capítulo 18 (The Architecture of the Future: 1929); en la reimpresión de Hacker Art Books, Nueva York, 1970: pp.217-220 (el capítulo completo está en pp.207-220).

(26).- M.L. Scalvini y M.G. Sandri: L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea, cit., pág.17. En la traducción del pasaje citado en el texto se han alterado los tiempos verbales del original, que resultaría difícilmente comprensibles fuera de su contexto. En la ed. orig. dicho pasaje es como sigue: "Nikolaus Pevsner...publicherà nel'36 il seminal book per eccellenza della prima storiografia dell'architettura contempo

rahea: quel Pioneers of the Modern Movement che leggerà in pratica per sempre, nella maggior parte delle future storie, i nomi di William Morris e di Walter Gropius (...) il seme di una delle più tenaci tesi interpretative dell'architettura contemporanea è stato gettato, e la fronzuta pianta che ne nasce ombreggerà molti testi a venire, incluenzando come forse nessun'altra il processo di formazione dell'immagine canonica".

## Capítulo 1

### LA FORMACION DE LAS IDEAS

## 1.1.- INTRODUCCION

### 1.1.- Introducción

El objeto del presente capítulo es analizar el proceso de formación del conjunto de ideas que dieron lugar, tanto en el aspecto teórico, como en el práctico, como en el historiográfico, al Movimiento Moderno en arquitectura.

Este previo análisis de la evolución de las ideas resulta necesario dado el peculiar carácter de los primeros estudios de tipo histórico dedicados al tema. La intención con que tales estudios fueron redactados no guarda apenas ninguna correspondencia con lo que es común en la disciplina de la Historia. Ni por lo más remoto se estaba tratando con ellos de interpretar un ciclo clausurado y abarcable, por tanto, en su totalidad. Al contrario, los citados estudios comenzaron a realizarse en pleno desarrollo de los acontecimientos que constituían su objeto. Y sin embargo, no se limitaron a ser meras crónicas. La finalidad de estos textos iba mucho más allá de la aportación de fuentes para estu-



dios venideros. Pretendían ser una fundamentación histórica de un movimiento arquitectónico en pleno proceso de cambio, para con ello contribuir a la justificación de su validez. Son escritos de carácter militante, que se concibieron como una aportación complementaria de la que hacían las revistas de vanguardia en las que se difundían manifiestos y se mostraban proyectos y edificios como ejemplos a seguir. La argumentación histórica resultaba útil para contribuir a la consolidación y propagación de un movimiento que se presentaba a sí mismo como algo plenamente consecuente con el Zeitgeist, con el espíritu de la época, y que, por tanto, era fruto de la necesidad histórica.

Hay que esperar que esta Tesis deje satisfactoriamente demostrado que el inicio del proceso historiográfico del Movimiento Moderno puede establecerse con bastante precisión en 1923, el año en que Adolf Behne escribió su obra Der moderne Zweckbau. Esta fecha es plenamente coincidente con aquella en que comenzaron a manifestarse de modo evidente las nuevas tendencias que consolidaban el propio Movimiento desde el punto de vista teórico, tendencias que algo más tarde fueron conocidas con el nombre genérico de Die Neue Sachlichkeit ("La Nueva Objetividad"). Incluso hay que añadir que dichas tendencias, que en el campo teórico e ideológico habían alcanzado en esos momentos un cierto grado de madurez, aún no habían dado en Alemania frutos concre-

tos apreciables, aunque los germanos contaran ya con las experiencias desarrolladas en otros países, singularmente Holanda y la Unión Soviética, pero también Francia y los Estados Unidos, como ejemplos concretos a seguir. Así que, en algunos aspectos se estaba intentando en 1923 justificar históricamente acontecimientos que aún no se habían producido, pero que el espíritu internacionalista y la lógica histórica permitían vislumbrar casi sin sombra de duda.

La fecha apuntada señala el momento en que, tanto en el campo de la práctica como en el de la teoría y la crítica se produjo una simultánea reacción contra los principios expresionistas vigentes hasta entonces en el seno de los grupos de vanguardia. La crítica deslizó su atención hacia nuevos aspectos que al mismo tiempo estaban siendo descubiertos y ensayados por los arquitectos. Teóricos, historiadores y diseñadores rechazaron las posiciones que ellos mismos habían defendido apasionadamente poco tiempo antes. No se trató, por tanto, de una mutación adivinada por el recambio generacional o por la aparición de nuevas personas o grupos con nuevas ideas. Los protagonistas eran sustancialmente los mismos; fueron muy escasos los que, desbordados por los acontecimientos, salieron de escena, y también pocos, aunque algo más numerosos, los que encontraron en la nueva situación un medio propicio para su incorporación.

Los vínculos entre arquitectos, teóricos, críticos e historiados-

res eran, en esos momentos, fortísimos. En muchos casos, unos y otros eran en realidad las mismas personas, que encontraban que las dos facetas de esta actividad desdoblada se apoyaban mutuamente para la consecución del objetivo común de instaurar una nueva línea de actuación y de interpretación de la arquitectura.

Los arquitectos, deseosos de salir de su torre de marfil y de entregarse a una actividad más comprometida, se sintieron en esos momentos atraídos por problemas nuevos y orientaron su labor hacia metas también nuevas. El irracionalismo, el utopismo y la subjetividad que habían caracterizado su actitud en los años inmediatamente posteriores a la Gran Guerra, se transformaron en aspiraciones de racionalidad y objetividad que reflejaban una mayor conciencia social y un más fuerte contacto y compromiso con la realidad. En este proceso, la teoría y la crítica asumieron una función de complemento activista de la producción construida, contribuyendo a la defensa y difusión de los nuevos planteamientos. Este carácter militante de la crítica se había dado ya en el periodo inmediatamente precedente, pero a los tipos de argumentos entonces utilizados se unieron hacia 1923 otros nuevos; los que más nos interesan, obviamente, son los fundamentados en razonamientos de base histórica.

A partir de 1923 comenzó a usarse la historia, como ya hemos

indicado, como cuerpo de prueba de la validez de la nueva arquitectura. En un primer momento, ello tuvo, al menos, tres motivos. Por una parte, los planteamientos entonces prevalentes significaban una recuperación del ideal de la Sachlichkeit, expuesto por Hermann Muthesius a principios de siglo. Ello, ya de por sí, obligaba a vincular la nueva arquitectura con fenómenos precedentes en el tiempo. Por otra parte, como ya se ha adelantado, constituía un argumento propagandístico de gran valor la presentación de esta nueva arquitectura como algo históricamente necesario lo que, a su vez, forzaba a relacionarla con sus antecedentes y con los procesos históricos para los que se proponía como respuesta. En tercer lugar, la inexistencia de ejemplos alemanes proyectados o construidos desde el final de la guerra que representaran los ideales que estaban recuperándose creaba una imagen de vacío histórico, por lo que se hacía muy necesaria una reinterpretación de ese periodo, que permitiera soldar las experiencias anteriores al conflicto con las del momento, ofreciendo una apariencia de continuidad temporal en los procesos. Todo esto ayuda a explicar que pueda hablarse tan tempranamente de una historiografía de la arquitectura moderna, cuando tal arquitectura apenas había comenzado a realizarse.

La conjunción de los tres factores señalados en el párrafo anterior da al montaje del entramado ideológico necesario para esta primera fundamentación histórica un carácter muy complejo. La

figura de Muthesius no resultaba aceptable como padre del nuevo movimiento a los ojos de los críticos y arquitectos de vanguardia del momento. Por ello, se intentó en un principio una recuperación de sus planteamientos compatible con la elusión de su participación en la definición de los mismos. Así, aunque la vuelta a los ideales de la Sachlichkeit era un hecho en 1923, hasta 1927 no se hizo usual el término Neue Sachlichkeit para expresar la nueva mentalidad en el campo de la arquitectura. Así también, aunque la interpretación de los orígenes históricos del nuevo movimiento estaba lista igualmente en 1923, no se incluyeron en ella los ejemplos arquitectónicos en los que Muthesius había basado sus teorías, siendo sustituidos por otros de significado equivalente y luego lentamente rescatados desde esa fecha hasta el final de la década. La rehabilitación del propio Muthesius aún tardará más tiempo, produciéndose ya desde la diáspora, después de la emigración de artistas e intelectuales de vanguardia tras la llegada al poder de los nazis. Pero se tratará de una rehabilitación puramente personal, pues la construcción de los cimientos historiográficos del Movimiento Moderno a partir de los materiales por él aportados se había producido mucho antes. Por otro lado, la exclusión inicial de la memoria de Muthesius, sirvió también para compaginar el rechazo al idealismo utópico del expresionismo con el deseo de presentar una imagen de continuidad histórica en el desarrollo de la nueva arquitectura, dando una nueva interpretación de los

ejemplos expresionistas más moderados y relacionando éstos con el que fuera el más destacado opositor de Muthesius en el seno de la Deutscher Werkbund, Henry van de Velde.

Con esta compleja elaboración teórica e ideológica se sientan por tanto las bases de la historiografía de la nueva arquitectura. Las categorías teóricas y los principios históricos fijados en esa época se han mantenido vigentes hasta hoy mismo, habiendo sufrido precisiones, matizaciones y completamientos, pero no alteraciones o replanteamientos de entidad. Para comprender el desarrollo historiográfico producido en esta década, es necesario repasar someramente algunos de los hechos acaecidos en Alemania en los años inmediatamente anteriores e inmediatamente posteriores a la Primera Guerra Mundial. El acelerado crecimiento industrial de la nación tudesca y su conversión en una potencia económica en los albores del siglo XX, las tendencias racionales y objetivas que dominaron durante unos años la producción cultural, la fundación de la Deutscher Werkbund y las posteriores discusiones en el seno de esta institución, las manifestaciones contraculturales del expresionismo, opuestas a los ideales de la Sachlichkeit en sus proyectos o escritos utópicos y en sus realizaciones, y otros diversos fenómenos concomitantes, constituyen los elementos de un panorama complejo y confuso, lleno de expectativas y posibilidades contrapuestas, que sólo parece aclararse hacia la varias veces citada fecha de 1923,

cuando ya los arquitectos y teóricos alemanes comprometidos con la vanguardia parecen despejar toda duda y encaminarse en una sola dirección. Expresionismo y Werkbund representan los dos polos extremos de esta situación, en la que constituye una constante el deseo de los creadores de establecer una arquitectura nueva, integrada en una concepción unitaria de las artes (y manifestación por tanto del ideal de la Gesamtkunstwerk) e implicada intimamente con la realidad, tanto para rechazar como para aceptar los aspectos pertinentes de la misma en cada caso.

Sólo cuando hayamos pasado revista a estos acontecimientos y a las polémicas que suscitaron estaremos en situación de comprender la metamorfosis ideológica de la vanguardia alemana a la que venimos refiriéndonos y de analizar en profundidad el fenómeno de la Neue Sachlichkeit, sin cuya cabal comprensión no es posible apreciar el verdadero significado de los textos producidos en la década de los veinte, que establecieron los fundamentos historiográficos de la nueva arquitectura.

El capítulo que sigue se dedica al estudio del citado proceso, analizando el desarrollo de las teorías de la Sachlichkeit en el seno de la Werkbund, pasando después a considerar la fuerte reacción expresionista, y relatando por fin el nuevo cambio de signo contrario, que personificaremos primero en la evolución

del crítico más influyente de la época, Adolf Behne, para pasar luego a reflexionar sobre el concepto de Neue Sachlichkeit, indicando de qué modo se formó tal concepto en Alemania en la arquitectura y fuera de ella, y qué influencias extranjeras favorecieron dicha formación.



1.2.- LA DEUTSCHER WERKBUND Y EL  
IDEAL DE LA SACHLICHKEIT

### 1.2. - La Deutscher Werkbund y el ideal de la Sachlichkeit.

A partir de 1870 comienza el proceso de integración del Segundo Imperio Alemán en el mundo de las potencias industriales. La unificación nacional y la política del "Canciller de Hierro" actúan como catalizadores de un proceso que sigue un ritmo vertiginoso de crecimiento. Hacia 1890, un complejo productivo como la AEG, fundado sólo siete años antes, se convierte en la más importante empresa europea de fabricación de material eléctrico. A comienzos del siglo, Alemania se sitúa a la cabeza de la industria europea.

Este proceso de industrialización acelerada y sistemática es fruto de una común iniciativa nacional. Todas las fuerzas sociales estaban colaborando en esta tarea. Incluso en el seno del movimiento obrero alemán, aparentemente el más organizado del continente y aquél que ha establecido de forma más

nítida su conciencia de clase, late un orgullo nacionalista que acabará manifestándose unos años más tarde con la renuncia al ideal del internacionalismo proletario y la colaboración de las masas trabajadoras en la aventura bélica imperial de la Gran Guerra. En el campo que nos interesa, esta tarea común tiene una manifestación precisa: conseguir establecer la preponderancia de la producción industrial germánica configurando un universo de formas propiamente alemán capaz de exportar a los demás países una imagen de perfecta precisión y de exacta racionalidad que exprese de modo inequívoco la superior capacidad técnica. La forma y el proceso de diseño que la concibe y constituye se convierten así en el mejor vehículo posible de la representación simbólica de la pujanza nacional, en el factor de reconocimiento de la supremacía del sello Made in Germany. La lógica económica y los ideales de lo práctico, lo funcional y lo objetivo impregnan todas las modalidades de producción artística y sientan las premisas para alcanzar los citados fines de penetración comercial y de expansión de influencias y de poder. El ambiente que se respiraba en amplios sectores del mundo político, intelectual y artístico es de incontenida euforia, llena de confianza en el futuro nacional.

La mejor garantía del éxito de esta operación es la asimilación crítica de las experiencias precedentes. En este sentido, la Revolución Industrial inglesa constituye una referencia fundamental, tanto para aprender de sus logros como de sus

errores. Es lógico, por tanto, que los alemanes se apliquen al estudio de la industrialización británica en todos los campos, y en particular en el del diseño y sus consecuencias arquitectónicas, estableciendo la relación entre desarrollo industrial y producción artística en suelo inglés y sacando de ello las pertinentes consecuencias, tanto positivas como negativas.

De esta manera, el orgullo nacionalista y la actitud prepotente de los teutones a finales del siglo pasado se compagina con una cierta dependencia respecto a Inglaterra en lo concerniente a la arquitectura y al diseño, que no ha dejado de ser notada, por numerosos críticos e historiadores. Así, por ejemplo, Hitchcock ha señalado al respecto lo siguiente:

Alemania era muy receptiva (más que creativa) de las nuevas ideas sobre decoración al inicio de la carrera arquitectónica de Behrens con el cambio de siglo (1).

Otro crítico, esta vez alemán, aunque desarrollase la mayor parte de su trabajo de investigador en Inglaterra, como es Nikolaus Pevsner, ha abundado en esta misma opinión:

Los responsables por la creación del nuevo estilo del siglo XX en Alemania no han ocultado, por cierto, su deuda para con Inglaterra (2).

La lista de citas se haría interminable si quisieramos hacer un repaso exhaustivo de los autores que se han hecho eco de

esta situación. Puede, en cambio, ser útil que nos centremos en la visión que se tenía de estos hechos en el mismo momento en que se estaban produciendo. Y para dar cuenta exacta de tal situación, será difícil encontrar testigo directo más cualificado que Adolf Loos, un observador perspicaz que además era perfecto conocedor de los hechos, por estar inserto en el ámbito de la cultura alemana y, a la vez, capaz de ejercer un juicio independiente, por vivir en un ambiente ajeno al arrogante y entusiasta triunfalismo prusiano.

Los escritos de Loos están a finales de siglo llenos de referencias al carácter pionero de la industrializada Inglaterra, en la que el arquitecto vienes ve un ejemplo a seguir para todos los demás pueblos:

Los ingleses, los ingenieros, son nuestros helenos. De ellos conservamos nuestra cultura, de ellos se esparce sobre el globo terrestre. Son las personas del siglo XIX en su perfección... (3).

Loos observa también que este ejemplo británico está siendo seguido especialmente en Alemania, y así nos dice:

El mundo entero, en las industrias artísticas, está marchando bajo la dirección de Inglaterra (...) Incluso Alemania se ha puesto detrás, a paso de carrera, y pronto alcanzará el tren de la victoria (4).

Como es lógico, Loos se percata de que el citado seguimiento

del ejemplo inglés se realiza desde una posición de partida ventajosa, al poder utilizarse los éxitos sin necesidad alguna de repetir los fracasos:

Los ingleses han perdido tiempo, buscando la senda, roturando y encontrando el camino hacia una dirección desconocida y en un terreno desconocido. Sin derroche de fuerza, sin experimentos, podemos volver a la cómoda senda perdida (5).

Las cualidades que Loos aprecia en la producción industrial, de artes aplicadas y de edificación doméstica de los ingleses son precisamente aquellas que en Alemania están comenzando por esos mismos años a perfilar la consigna de la Sachlichkeit: carácter sencillo, práctico, utilitario, cómodo y ajeno a toda pretensión de representatividad social. Estas palabras suya, escritas en 1897, testimonian cuanto acaba de señalarse:

Enfrente, al otro lado del Canal de la Mancha, vive un pueblo de ciudadanos libres que está desde hace tiempo desacostumbrado de las viejas barreras, de tal manera que allí ya no encuentran apoyo las veleidades del parvenu. Ellos renuncian en sus viviendas al lujo y a la gala principesca. Jerarquización por las ropas ya no la conocían desde hacía tiempo y por eso tampoco encontraban ninguna satisfacción en imitar a los grandes. Su propia comodidad estaba por encima de todo. Y, bajo la influencia de esta clase burguesa, incluso la nobleza hizo un cambio en aquel país. Se volvió sencilla y llana (6).

Fruto de esta valoración de la experiencia británica son los intentos de renovación del diseño realizados en Alemania desde finales de siglo, que llevaron a la creación de diversos talleres y corporaciones artesanales que seguían el ejemplo de los

surgidos en las islas a raíz de la reforma morrisiana. Este trasplante a suelo germano de las iniciativas inglesas precedentes resultaba plenamente consecuente con el interés despertado por ese "pueblo de ciudadanos libres del otro lado del Canal de la Mancha" de que habla Loos entre los círculos en los que se entendía que la regeneración nacional había de pasar por una renovación estética en el campo del diseño.

Los aspectos diferenciales de las revoluciones industriales inglesa y alemana hacían más interesante aun que el trasplante a suelo germano citado en el párrafo anterior la posibilidad de la traducción o adaptación a las circunstancias nacionales específicas de todos los aspectos positivos que la experiencia ajena permitiera. En este campo adquiere pleno sentido la campaña en favor de la Sachlichkeit, que según ha señalado Pevsner, fué abierta por Alfred Lichtwark ya en la temprana fecha de 1894 (7).

Lichtwark se hallaba muy preocupado por los problemas de estricta funcionalidad del mobiliario doméstico y de los elementos arquitectónicos. Según él, el criterio que debiera seguirse en estos asuntos es el de la joven ama de casa alemana, el cual describe del siguiente modo:

El estilo sobrecargado, congestionado, lleno de pompa vacía y decoración barata no tiene sentido para ella (el ama de casa). No desea tener ninguna cosa que no sirva para un propósito práctico. Odia la decoración pura y encuentra el placer en la simplicidad equilibrada y elegante (...). Si las exposiciones

de muebles y aparatos domésticos son miradas desde el punto de vista del ama de casa alemana, ciertos nuevos hechos saldan a la luz (8).

La "simplicidad equilibrada y elegante" que Lichtwark valora fundamenta su concepto de "sachliche Schönheit", que podríamos traducir por "belleza objetiva" o "belleza práctica", aunque, como señala Pevsner, la palabra "sachlich" es realmente intraducible y "significa al mismo tiempo pertinente, positivo y objetivo (y) llegó a ser la divisa del naciente Movimiento Moderno".<sup>(9)</sup> La cualidad "sachlich" la encuentra Lichtwark, lo mismo que hemos visto hacia Loos, en la arquitectura doméstica inglesa, cuyo carácter racional, simple y utilitario contrapone a la que él considera grandilocuencia estilística de las casas alemanas contemporáneas:

Los ingleses han construido sus viviendas urbanas basándose en las granjas, las simples casas de campo, haciendo crecer en ellas todas las semillas de lo artístico, con gran cuidado y corrección y con el más delicado gusto. Nuestras casas de campo, que pomposamente llamamos villas, son académicas hasta la médula, y en vez de hablarnos de la Baja Alemania, de Franconia, de Suabia o de Turingia, farfullan en público una confusa mezcla de griego, italiano y francés (10).

El hecho más decisivo en esta vinculación de las ideas alemanas del período a la precedente experiencia inglesa y en la formación y difusión del concepto de Sachlichkeit es, sin duda, la estancia de Hermann Muthesius en Inglaterra entre 1896 y 1903 como agregado a la embajada germana en Londres enviado por el gobierno imperial en representación de la Cámara de Comercio prusiana,



con la misión de recopilar información sobre la arquitectura y el diseño británicos de la segunda mitad del siglo XIX. Este acontecimiento ha sido profusamente citado por los historiadores, que destacan sin excepción su capital importancia y sus posteriores implicaciones (11).

La actividad de Muthesius en tierras británicas fue todo lo sistemática y concienzuda que cabía esperar de un funcionario prusiano del período, y su efectividad despertó la desconfianza de sus anfitriones. Tafuri y Dal Co han indicado que "Muthesius será acusado en 1915 por William Lethaby de haber realizado en Inglaterra un verdadero espionaje industrial a favor del expansionismo capitalista alemán" (12). La imputación de Lethaby fué, sin duda insidiosa, pero no tan directa como estos estudiosos italianos nos señalan. Posener interpreta que Lethaby consideraba a Muthesius un "entrometido prusiano" al que "casi" acusó de espía, subrayando precisamente este "casi" (13). La opinión del arquitecto inglés, vertida en una conferencia pronunciada en 1915, es expresiva de la incómoda situación en que, ya rotas las hostilidades, había dejado a Muthesius, tenido por anglófilo en su propia patria y marginado por ello, el celo con que desempeñó su tarea en tierras británicas:

La primera cosa que debieramos aprender de los alemanes es como aprecian la originalidad inglesa en el arte. Desde hace unos veinte años, se ha producido un notable desarrollo en todos los tipos de arte inglés. Durante cinco o seis años, alrededor de 1900, el gobierno alemán agregó a su Embajada

a un arquitecto, Herr Muthesius, que se convirtió en el historiador (¡en alemán!) de la arquitectura libre inglesa. Todos los arquitectos que en ese momento construyeron algo fueron investigados, clasificados, tabulados y, tengo que decirlo, también entendidos. Entonces, en el momento en que el edificio libre se logró o, al menos estuvo "muy, muy cerca de lograrse", hubo una temerosa reacción y se volvió a los "estilos" de catálogo (14).

El conocimiento de la arquitectura y el diseño ingleses que Muthesius va atesorando en el ejercicio de su cargo tarda un tiempo en madurar. Sus principales escritos sobre el tema se publican entre 1901 y 1908, y en ellos profundiza en las concepciones de Loos, Lichtwark y otros y da al ideal de la Sachlichkeit un contenido más preciso (15). Con esta actividad difusora se alcanza la adaptación de las experiencias británicas a las particulares circunstancias del desarrollo industrial alemán que, según hemos visto, era lo que más propiamente se andaba buscando. Así, la admiración por las formas del diseño inglés, a causa de su sentido común y su espíritu utilitario, se funde con la que en los ambientes de vanguardia se tenía por el trabajo de los ingenieros y se identifica con el carácter práctico, racional, técnico y económico que los alemanes querían dar a sus productos. La consecuencia de este proceso es la consolidación de una tendencia a la objetividad que constituye el rasgo de la identidad de la cultura del Segundo Reich en los primeros años del siglo y un factor de coincidencia entre los creadores y los grandes patronos industriales. Artistas y empresarios pasan a trabajar conjuntamente en un intento de adaptación de los medios de

expresión formal a las exigencias de la industrialización bajo un criterio común de funcionalidad.

Ya hemos visto más arriba que Loos consideraba en 1898 a los ingleses y a los ingenieros como "los helenos de nuestro tiempo". La arquitectura doméstica británica y las obras ingenieriles son, en efecto, los elementos que se mezclan en la coctelera para convertir el espíritu de las Arts and Crafts en la ideología de la Sachlichkeit. Del primero de estos elementos habla Muthesius de este modo:

La arquitectura doméstica es hoy una amalgama de la tradición revivida de la vieja arquitectura rural y del movimiento actual de las Arts and Crafts. Pero dejadme repetir otra vez más que el movimiento artístico moderno inglés no tiene ningún rastro de esas ideas a la moda, superfluas y a menudo afectadas, con las cuales una parte del nuevo movimiento continental sigue aún comprometido; al contrario, tiende mucho más a lo primitivo y a lo rústico, adaptándose con ello al tipo tradicional de la casa rural. Además, este resultado se adapta perfectamente al gusto de los ingleses, para los que no hay nada mejor que una estricta simplicidad ... (16).

Por lo que respecta al segundo de los ingredientes antes citados, Muthesius da la bienvenida en 1901 al estilo propio de los nuevos tiempos, que encuentra precisamente en las realizaciones de los ingenieros, en cuya "funcionalidad estricta, que hemos conocido como el rasgo fundamental del sentir moderno" se detecta la continuidad conceptual de la "estricta simplicidad" de la casa inglesa:

... si se desea buscar un estilo nuevo, el estilo de nuestra época, habrá que indagar sus notas más bien en las nuevas clases de creaciones, que, sirviendo a las necesidades surgidas recientemente, no tengan relación alguna con el negocio antiguo de las formas arquitectónicas. Habrá que buscarlas, por ejemplo, en nuestras estaciones, edificios de exposición, casas gigantes de reuniones, tal vez aún más en aquellas formas que no caen en el campo de la actividad de los arquitectos, por tanto, en las que se han desarrollado rápidamente, como nuestros puentes gigantes, barcos, vagones de tren, bicicletas. De hecho en estos campos vemos personificados realmente los pensamientos contemporáneos y los nuevos principios formativos que nos tienen que hacer pensar. En ellos observamos una utilidad (17) estricta, podría decirse científica, una abstención de todas las formas decorativas externas, una configuración afectada justamente por el fin al cual la obra debe servir ... (18).

Tomando como base estas cualidades observadas en las obras de los ingenieros, Muthesius pide para el diseño de los objetos que forman el entorno de la vida cotidiana (muebles, producción de artes aplicadas, edificación doméstica, etc.), la misma "concisa sobriedad", pues sólo así estos últimos adquirirán la "pulcra elegancia que nace de la adecuación a la función" (19).

Con estas palabras sobre la producción ingenieril, más que llamar la atención de sus contemporáneos sobre aspectos que éstos no habían sabido ver, Muthesius está dando un peso teórico a un estado de opinión ampliamente extendido entre los artistas comprometidos. El propio Muthesius, en este mismo artículo, señala que "ya se ha reunido una comunidad

de espíritu en torno a estos nuevos pensamientos" (20). En la misma fecha, el que luego será su principal oponente en las polémicas habidas en el seno de la Deutscher Werkbund entre creatividad individual y formas tipificadas, el belga Henry van de Velde, publicaba en Berlín y en lengua alemana un artículo en el que, con menos precisión conceptual y un estilo más literario, se refleja dicho estado de opinión; de este artículo puede extraerse el siguiente pasaje:

Existe un tipo de personas a las que no podemos rehusar llamar artistas. Su trabajo se apoya, en una mano, en el uso de materiales que antes eran desconocidos y, en la otra, en una extraordinaria valentía, superior aún a la de los constructores de catedrales.

Los artistas a los que me refiero, que han creado una nueva arquitectura, son los ingenieros.

La esencia de lo que estas personas hacen es la razón; el medio del que se valen es el cálculo. ¡Es su empleo de la razón y del cálculo lo que puede conducir a la pureza y a una más verdadera belleza! (21).

El ideal de la Sachlichkeit queda pues configurado con estos ingredientes y establecido como la más propia expresión del Zeitgeist del siglo que nace. Muthesius define así esta nueva tarea rectora que se ofrece a sus contemporáneos:

Este es el momento para los convencidos de mantenerse firmes y seguros y no desconcertarse por el capricho de la moda. El objetivo sigue siendo la sinceridad, la funcionalidad y una pureza del modo de pensar artístico, que deje a un lado todas las consideraciones secundarias y superficiales para dedicarse al gran problema de la época (22).

Ya vimos que, en este mismo artículo, Muthesius señala que alrededor de este ideal se aglutina "una comunidad de partidarios", a la que presenta como "una aristocracia del espíritu, que esta vez no está constituida por aristócratas de nacimiento, sino por los mejores burgueses", remarcando que "es considerada como la portadora de ideas nuevas", y está formada por los "mentores del movimiento", los cuales han realizado hasta ese instante "un trabajo pionero que la historia les atribuirá tal vez como una hazaña" (23).

Un fruto de este empeño común, que, tal como nos lo presenta Muthesius, tiene componentes a la vez racionales y sistematizadores, vanguardistas, milenaristas y visionarios, es un importante conjunto de escritos y propuestas de artistas, diseñadores y arquitectos vinculados a esa ya citada "aristocracia del espíritu". Otro fruto, aún más importante por sus consecuencias, es la institucionalización de tal aristocracia en una organización como la Deutscher Werkbund. Del primer aspecto constituyen un buen ejemplo estas palabras de Hans Poelzig, pronunciadas en 1906:

El nuevo movimiento enarbola la bandera de la objetividad contra estructuras tradicionales que han perdido todo contenido y se han petrificado en esquemas. En arquitectura la objetividad sólo es posible sobre la base de una construcción sana y un lenguaje formal desarrollado a partir de ésta (...) En el futuro, sólo debemos exigir una objetividad inexorable y una solución en concordancia con el buen gusto,

de un programa claramente elucidado" (24).

Otra clara manifestación del principio de la Sachlichkeit la encontramos en un "Credo" difundido por van de Velde en 1907, uno de cuyos preceptos reza: "Sólo debes concebir la forma y la construcción de todos los objetos en el sentido de su lógica y razón de ser más elemental y rigurosa" (25). Pero como, ya se ha dicho, más trascendente que la enunciación de aspiraciones, definiciones y programas, fue la fundación de la Deutscher Werkbund, acaecida en este mismo año de 1907, en la que Muthesius tuvo un papel importante sobre cuyo contenido real los historiadores no se muestran muy de acuerdo entre sí (26). Tampoco es fácil discernir si en esta fundación tuvo más importancia el deseo idealista de difundir la buena nueva de la Sachlichkeit creando una tribuna organizada para la "aristocracia del espíritu", o el objetivo nacionalista, apoyado por el gobierno, por industriales poderosos y por una "aristocracia del dinero" perfectamente identificada, de reforzar la implantación en el exterior de los productos germánicos mediante el establecimiento de un sistema de formas claro y congruente. Reyner Banham comenta así este hecho inaugural:

La fundación del Werkbund tuvo lugar a pesar de una oposición de cierta importancia por parte del movimiento alemán de Arts and Crafts, y el éxito de Muthesius constituye un tributo a su diplomacia, como también a su determinación y a sus influyentes sostenedores. Se lo miraba con suspicacia por diversas razones. Como funcionario del gobierno prusiano, al considerarse a sí mismo un instrumento para

la promoción de la política económica alemana, Muthesius favorecía, como es lógico, el orden y la disciplina, no el individualismo bohemio ni el esteticismo de los artesanos y diseñadores medianamente organizados en el Kunstgewerbe alemán. Además, parece habersele calificado como un importador de un estilo extranjero, que deseaba imponer a las artesanías alemanas" (27).

Agrupada en torno a la idea de la Sachlichkeit la Deutscher Werkbund dominó el arte y la arquitectura alemanas hasta el comienzo de la guerra, convirtiéndose en el mejor instrumento posible de la política de desarrollo capitalista del industrializado Imperio teutón, cuyo gobierno participó en la práctica totalidad de los programas e iniciativas de la asociación. Al igual que había ocurrido con la labor de Muthesius en suelo inglés, esta actividad fue recibida con reticencia dentro de su propio país y, lógicamente, aún más fuera de ella. Las siguientes palabras, tomadas de un artículo de Le Corbusier sobre las artes aplicadas en Alemania, son muy expresivas de este desconfiado estado de ánimo de los europeos en la antesala del conflicto bélico:

... durante este período del desarrollo creador ellos mostraron un gran espíritu de empresa y, sobre todo, demostraron disciplina, sentido de la práctica y un oportunismo inteligente... Se presentaban como nacionalistas, socialistas o imperialistas, según las circunstancias, y con ello demostraban ser, al mismo tiempo, astutos especuladores (28).

La primera fisura en la monolítica estructura ideológica de la Werkbund se manifestó en julio de 1914 cuando, con



motivo del congreso celebrado a raíz de la exposición inaugurada en Colonia el mes anterior, se produjo la confrontación entre las tesis defendidas por Muthesis y por van de Velde, defendiendo el primero la estandarización y las formas tipificadas, y el segundo, la expresión de la libre voluntad individual del artista. El episodio es lo suficientemente conocido como para exonerar todo comentario que aquí pudiera hacerse (29).

Nunca sabremos las consecuencias que dentro de la asociación hubiera tenido esta fisura producida por la confrontación entre las diez "tesis" de Muthesius y las diez "contratesis" de van de Velde: la controversia se produjo sólo una semana después del asesinato de Sarajevo y tres semanas antes de la declaración de hostilidades de Alemania a Rusia. El huracán bélico arrasó la actividad regular de la Werkbund, y las discusiones sobre la forma alemana pasaron a centrarse exclusivamente en el problema de cómo contribuir con ella al esfuerzo de guerra. En esta situación, Muthesius continuó defendiendo sus anteriores puntos de vista, abogando por la aplicación de los criterios de estricta organización, adaptabilidad y objetividad que habían constituido sus principios directores en los años inmediatamente anteriores a la conflagración:

... así como en los campos de batalla, en nuestra política de guerra, en nuestras finanzas y en nuestra economía lo arriesgamos todo para conseguir la victoria gracias a una organización y trabajando hasta el último detalle, en nuestro arte debemos introducir una ordenación de fuerzas cuidadosamente establecida para lograr la forma alemana, que es esperada por mucha gente con ilusión y añoranza.

Más importante que regular el mundo, más importante que soportarlo financieramente, es educarlo, es inundarlo con bienes y mercancías. Es necesario darle al mundo una imagen. Sólo la nación que pueda asumir esta tarea estará realmente a la cabeza del mundo, y Alemania debe ser esa nación (30).

Tras la humillación de la derrota, la arrogancia con que los alemanes habían afrontado el siglo perdió toda razón de ser. La nueva generación rechazó tanto la política aventurera del régimen imperial como la ideología en que se sustentaba y las instituciones que había generado o en las que había encontrado su apoyo lo que, en el campo de las artes, les lleva a volver la espalda a los ideales de la Sachlichkeit y a la Deutscher Werkbund, y a fiarse en aquellos grupos que habían mostrado ya antes del conflicto, no ya una oposición consecuente al sistema político en vigor (que es algo que no puede decirse propiamente que se produjera en la Alemania de anteguerra), pero si, al menos, una actitud de rechazo, rebeldía o marginación. Esta situación, unida a la inactividad en la producción artística y constructora del período en que la nación estaba en armas, que creó condiciones propicias para la especulación y la utopía, motivó la reacción expresionista que constituye el segundo episodio del proceso de formación de la historiografía del Movimiento Moderno. De dicha segunda etapa se ocupa el apartado siguiente del presente capítulo de esta Tesis Doctoral.



Fig. 1.- William Morris. Papel pintado "Pimpernel". 1876.  
Tomado de R. Schmutzler: El Modernismo.

Los movimientos de reforma artística alemanes se desarrollaron a partir de la última década del siglo XIX desde las directrices que había definido el Movimientos Arts & Crafts en Inglaterra.

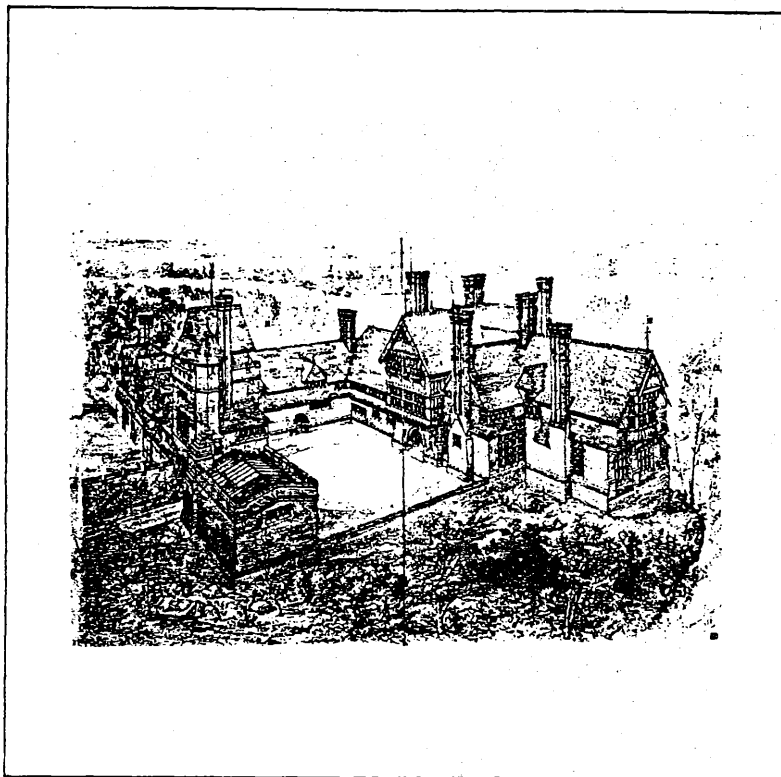


Fig. 2.- Norman Shaw, Leyswood, Sussex, 1866-1869. Tomado de K. Frampton: Historia crítica de la arquitectura moderna.

La arquitectura doméstica inglesa que acentuaba los contenidos prácticos y funcionales se convirtió pronto en el modelo a seguir por los arquitectos alemanes; esta arquitectura era la respuesta a los nuevos tiempos.

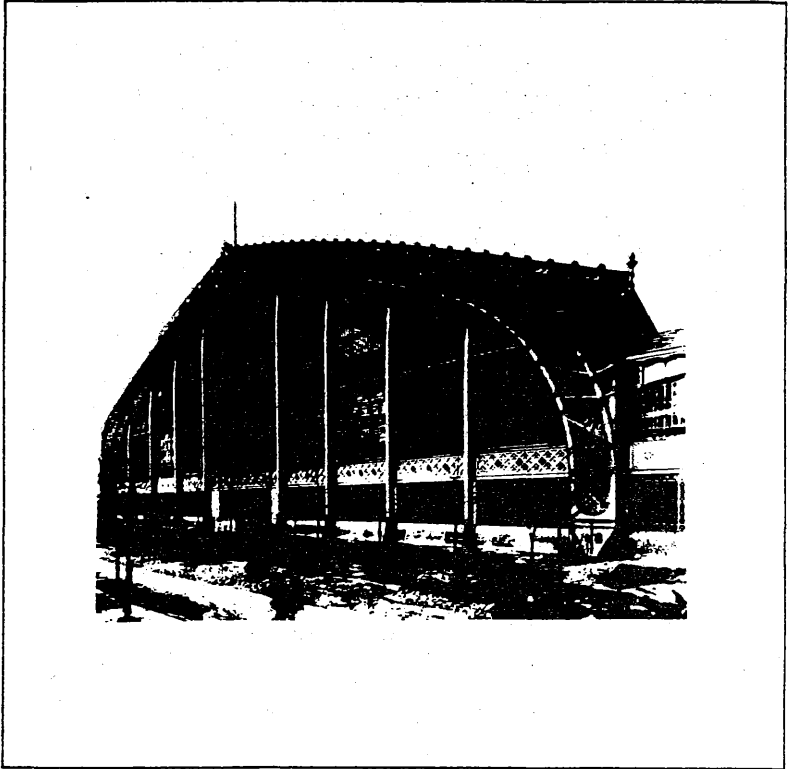


Fig. 3.- Ch. Dutert y Contamin. Galería de las Máquinas. París, 1887-89. Tomado de C. Mignot: L'architecture au XIX<sup>e</sup> siècle.

El acelerado proceso de industrialización que vivió la Alemania finisecular condujo asimismo a la admiración por las obras de los ingenieros que se caracterizaban por ser formas simples y lógicas que respondían exclusivamente a un espíritu utilitario.



Fig. 4.- P. Behrens. Cartel para la A.E.G. Tomado de G. Fanelli: El diseño Art Nouveau.

La primera década del siglo XX en Alemania quedó determinada por la actividad de la Deutscher Werkbund de Muthesius. El objetivo era la colaboración de artistas e industriales para lograr una nueva forma alemana.

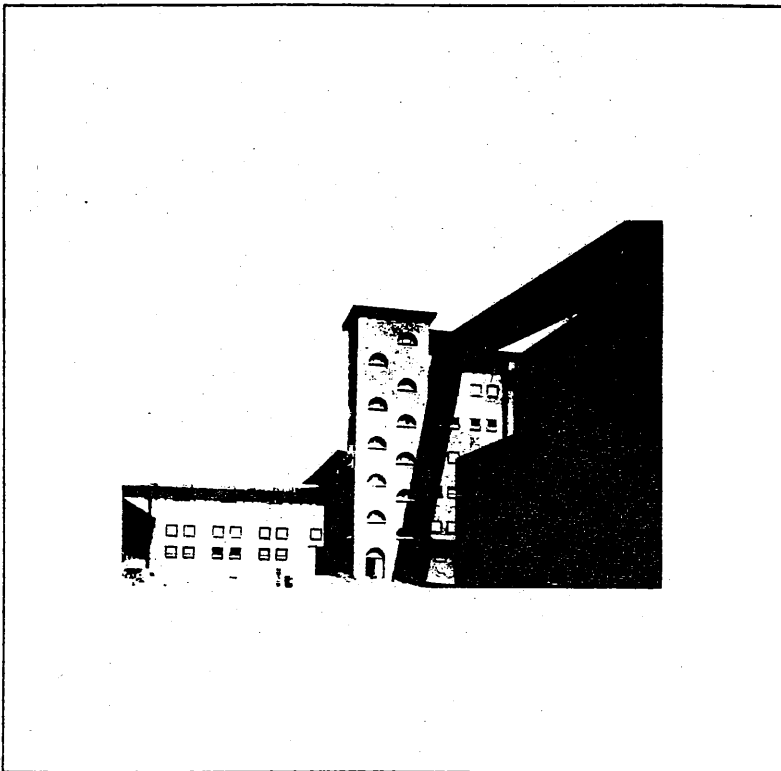


Fig. 5.- H. Poelzig. Fábrica de productos químicos, Luban cerca de Possen (Poznan). Tomado de W. Gropius: International Architecture.

Las masas potentes de las fábricas dieron carácter a los nuevos "monumentos" del mundo industrial.

## NOTAS

### 1.2.- La Deutscher Werkbund y el ideal de la Sachlichkeit.

- (1).- H. R. Hitchcock: Arquitectura de los siglos XIX y XX (1958), Eds. Cátedra, Madrid, 1981, pág. 483.
- (2).- N. Pevsner: Esquema de la arquitectura europea, (1943), Eds. Infinito, Buenos Aires, 1977, pág. 396.
- (3).- A. Loos: Cristal y arcilla, en Dicho en el vacío, pág. 91 (Primera publicación: Glas und Ton, en Neue Freie Presse, 26 de junio de 1898).
- (4).- A. Loos: Exposición escolar de la Escuela de Industrias artísticas, en Dicho en el vacío, pp. 18-19 (primera publicación: Schulausstellung der Kunstgewerbeschule, en Die Zeit, 30 de octubre de 1897).
- (5).- A. Loos: Las excuelas inglesas en el Museo Austriaco, en Dicho en el vacío, pp. 42-43 (Primera publicación: Die englischen Schulen im Österreichischen Museum, en Die Wage, 29 de enero de 1898).
- (6).- A. Loos: Exposición de Navidad en el Museo Austriaco, en Dicho en el vacío, pág. 26 (Primera publicación: Weihnachtsausstellung im Österreichischen Museum, en Die Zeit, 18 de diciembre de 1897).
- (7).- Pevsner cita las conferencias pronunciadas por Lichtmark entre 1896 y 1899 y los escritos de este mismo autor Makartbouquet und Blumenstrauß (Munich, 1894) y Palastfenster und Flügeltür (Berlín, 1899). Sin embargo, la primera edición de este último texto es tres años anterior (ver nota 10 del presente capítulo de esta Tesis). Cf. N. Pevsner: Pioneros



del Diseño Moderno, pp. 30 y 236 -n-.

(8).- A. Lichtwark: Practical Application, en Dekorative Kunst (Munich), vol. I, octubre de 1897, pp. 24-27. La versión inglesa de este trabajo (no se ha dispuesto del original alemán) está en T. Benton, Ch. Benton y D. Sharp: Form and Function, pp. 14-15. La versión castellana ofrecida se ha realizado expresamente para esta Tesis. El texto inglés utilizado para los pasajes citados es como sigue:

"Overcrowding, overloading, inflated style or empty pomp and cheap trimmings do not appeal to her. She does not wish to possess anything which will not serve a practical purpose, she hates pure decoration and finds pleasure in quiet and elegant simplicity (...) If the exhibitions of furniture and devices designed by the artist are seen from the German housewife's point of view, certain new facts come to light".

(9).- N. Pevsner: Pioneros del Diseño Moderno, pág. 29.

(10).- A. Lichtwark: Palace Window and Folding Door, en T. Benton, Ch. Benton y D. Sharp: Form and Function, pp. 8-9. Es traducción inglesa de Palastfenster und Flügeltür, originalmente publicado en Pan (Berlín), vol. II, 1896, pp. 57-60. No se ha dispuesto del texto alemán. La versión castellana ofrecida se ha realizado expresamente para esta Tesis. La traslación inglesa utilizada para los pasajes citados es como sigue: "The English have built their town houses on the basis of the cottage, the simple country house, in which they have developed all the seeds of artistry, with great care and circumspection and with the most delicate taste. Our country house, which we pompously call a villa, is academic up to its neck, and instead of speaking Low German, Franconian, Swabian or Thuringian, its splitters forth a confused mixture of Greek, Italian and French".

(11).- La relación de autores que se hacen eco del hecho y lo estudian se haría interminable. Basten como referencias las siguientes: B. Taut: Modern Architecture, pág. 44; N. Pevsner: Pioneros del Diseño Moderno, pp. 29-31; id.: Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño, pág. 146; B. Zevi: Historia de la arquitectura moderna, pág. 41; R. Banham: Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina, pág. 65; K. Frampton: Historia crítica de la arquitectura moderna, pág. 112.

(12).- M. Tafuri y F. Dal Co: Historia de la arquitectura contemporánea, pág. 93.

(13).- J. Posener: Muthesius in England, en From Schinkel to Bauhaus, pág. 17.

(14).- W. Lethaby: Conferencia sobre la nueva arquitectura alemana pronunciada en la Architectural Association en 1915, luego recogida en la recopilación de textos del mismo autor:

From in Civilization, Oxford University Press, 1922; cap. VIII: Modern German Architecture and what we may learn from it. Tomado de J. Posener, op. cit. en nota (13) del presente capítulo de esta Tesis, pág. 17. La versión castellana ofrecida se ha realizado expresamente para esta Tesis. El texto original de este pasaje, tal como Posener lo cita, es el siguiente: "The first thing in the arts which we should learn from Germany is how to appreciate English originality. Up to about twenty years ago there had been a very remarkable development in English art of all kinds. For five or six years, round about the year 1900, the German Government had attached to its Embassy and expert architect, Herr Muthesius, who became the historian (in German!) of the English free architecture. All the architects who at that time did any building were investigated, sorted, tabulated and, I must say, understood. Then, just as our English free building arrived, or at least "very very nearly did", there came a timid reaction and the re-emergence of the catalogued "styles".".

(15).- Especialmente, en: Kunst und Maschine, publicado en Dekorative Kunst, vol. IX, 1901-1902; Die englische Baukunst der Gegenwart, Leipzig y Berlin, 1901; Haus eines Kunstfreundes, Darmstadt, 1902; Stilarchitektur und Baukunst, Mülheim-Ruhr, 1901-02-03 y Das englische Haus, Wasmuth, Berlin (vol. I, 1904; vol. II, 1905; vol. III, 1908).

(16).- H. Muthesius: The Development of the English House, en Das englische Haus, vol. II, 1905. Es versión inglesa del original alemán (del que no se ha dispuesto), contenida en T. Benton, Ch. Benton y D. Sharp: Form and Function, pág. 34. La versión castellana ofrecida se ha realizado expresamente para esta Tesis. El texto inglés de este pasaje es como sigue: "English domestic architecture today is an amalgamation of the revived tradition of old rural architecture and of the modern Arts and Crafts movement. But let me repeat once more that the modern English artistic movement has not trace of those fanciful, superfluous and often affected ideas with which a part of the new continental movement is still engaged. Far from this, it tends more towards the primitive and the rustic; and here it fits particularly well with the type of traditional rural house. Moreover this outcome is perfectly to the taste of the Englishman for whom there is nothing better than plain simplicity...".

(17).- En el original, Sachlichkeit.

(18).- H. Muthesius: Arquitectura de estilo y arte de la construcción (tit. orig: Stilarchitektur und Baukunst); versión de 1903, incluida en S. Marchán Fiz: La arquitectura del siglo XX. Textos, pp. 21-22 (tomado de J. Posener: Anfänge des Funktionalismus, Ullstein Bauwelt Fundamente, Berlin, 1964, pp. 154-156, 158-159 y 174-175). Se ha respetado en la cita la versión castellana del profesor Marchán.

(19).- H. Muthesius: Stilarchitektur und Baukunst, cit., versión de 1902, pp. 50, 51 y 53. Cit. por N. Pevsner: Pioneros del Diseño Moderno, pp. 30 y 236 -n-.

(20).- H. Muthesius: Arquitectura de estilo y arte de la construcción, cit., en S. Marchán: La arquitectura del siglo XX. Textos, cit., pág. 24.

(21).- H. van de Velde: The Rôle of the Engineer in Modern Architecture, en Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe, Cassirer, Berlín, 1901. Es versión inglesa del original alemán (del que no se ha dispuesto), incluida en T. Benton, Ch. Benton y D. Sharp: Form and Function, pp. 32-33. La versión castellana ofrecida se ha realizado expresamente para esta Tesis. El texto inglés utilizado es como sigue: "There exists a class of persons who we can no longer refuse to call artists. Their work rests on the one hand on the use of materials which were previously unknown and the other on an extraordinary boldness which even surpasses the daring of the builders of cathedrals./ The artist I am referring to, who have created a new architecture, are the engineers./ The essence of that people are doing is reason and their means is calculation. It is their employment of reason and calculation that can lead to the purest and most certain beauty!".

(22).- H. Muthesius: Arquitectura de estilo y arte de la construcción, cit., en S. Marchán: La arquitectura del siglo XX. Textos, cit. pág. 25.

(23).- H. Muthesius, *ibidem*.

(24).- H. Poelzig: Efervescencia de la arquitectura (publicado como Die Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung - Tercera Exposición Alemana de Artes Aplicadas-, Dresde, 1906), en U. Conrads: Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX, pp. 20-21.

(25).- H. van de Velde: Credo, en Von Neuen Stil, 1907; incluido en U. Conrads: Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX, pág. 22.

(26).- Banham atribuye el mérito de esta fundación a Muthesius, Kenneth Frampton afirma, por su parte, que los co-fundadores de la asociación fueron el propio Muthesius, Naumann y Schmidt (experto ebanista). Pevsner y Conrads presentan a Muthesius como uno de los animadores de la iniciativa, pero no como un fundador; incluso, este último dice tajantemente que Muthesius no fué uno de los miembros fundadores de la Deutscher Werkbund, aunque se convirtió muy pronto en el principal protagonista de la misma. Cf. Banham: Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina, pág. 65; K. Frampton: Historia crítica de la Arquitectura Moderna, pág. 112; N. Pevsner: Pioneros

del Diseño Moderno, pág. 32; U. Conrads: Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX, pág. 37.

(27).- R. Banham: Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina, pág. 65.

(28).- Ch.E. Jeanneret: Etude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne, La Chaux-de-Fonds, 1912, pág. 14, en W. Pehnt: La arquitectura expresionista, pp. 23 y 210 -n-.

(29).- Hay dos versiones castellanas de esta controversia entre Muthesius y van de Velde. Una está en U. Conrads: Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX (Tesis de Muthesius, pp. 40-42; antítesis de van de Velde, pp. 42-45). Otra en S. Marchán Fiz: La arquitectura del siglo XX. Textos (Muthesius: Tesis del Werkbund, pp. 39-41; Van de Valde: Contratesis, pp. 41-44).

(30).- H. Muthesius: The Future of German Form, en T. Benton, Ch. Benton y D. Sharp: Form and Function, pág. 56 (es versión inglesa de Die Zukunft der deutschen Form, Deutscher-verlags, Stuttgart y Berlín, 1915). No se ha dispuesto del original alemán. La traducción castellana ofrecida se ha realizado expresamente para esta Tesis. El texto inglés utilizado es como sigue: "... just as, on the battlefield, in our war policies, in order to gain victory with the help of an organisation worked out to the finest detail, so in our art we must introduce our carefully considered marshalling of forces in order to attain German Form, which is awaited by many people with hope and yearning/More important than ruling the world, more important than supporting it financially, is to educate, to flood in with goods and wares. It is a matter of giving the world an image. Only the nation which can achieve this task stands truly at the head of the world, and Germany must be this nation". El subrayado es del autor, pero se ha omitido en la versión castellana considerando que es factor de énfasis referido a un contexto más amplio que el pasaje que aquí se ha citado).

### 1.3.- EL EXPRESIONISMO Y LAS UTOPIAS DE POSGUERRA

### 1.3.- El Expresionismo y las utopías de posguerra

No todo era euforia y prepotencia nacionalista en la Alemania de anteguerra. La dependencia del régimen imperial de los artistas vinculados a la Deutscher Werkbund y su aceptación de las estructuras económicas del mismo habían llevado al rechazo y a la autoexclusión a otros grupos minoritarios de artistas cuyos planteamientos eran ajenos a la ortodoxia purista de la Sachlichkeit y cuya oposición al sistema quedaba reflejada en una producción pictórica que expresaba la desesperación, la inadaptación, la angustia y un estado de ánimo convulsivo que constituían todo un aviso de la existencia de elementos de deterioro bajo la actitud ensobrecida del común de la sociedad germana de la época, que prácticamente nadie se detuvo a escuchar.

Como ya se ha señalado, no sería correcto interpretar que

la oposición ejercida; desde estos núcleos tuviera un contenido político significativo. Su actividad y su pensamiento no pueden considerarse revolucionarios más que en un sentido muy restricto, relacionado con la búsqueda de unos ideales morales y estéticos desde los que reclamar la libertad, la espiritualidad, la individualidad del artista y, más aún que todo ello, la posibilidad de "expresar" los sentimientos universales profundos, por encima de la apariencia inmediata y "objetiva" de las cosas. En el campo pictórico, estos planteamientos ("expresionistas" y "antiojetivos") se traducían en un desinterés por los experimentos que con la representación de los fenómenos visuales habían realizado los impresionistas y en una llamada a la manifestación del mundo interior del creador como el cometido más propio de lo artístico. En las siguientes palabras de Franz Marc encontramos precisamente estos aspectos:

Bajo el velo de la apariencia, hurgamos hoy en la naturaleza de las cosas ocultas, que nos parecen más importantes que los descubrimientos de los impresionistas, y ante los cuales ellos se limitaron a pasar de largo (1).

Marc, junto con Kandinsky, había fundado en 1911 Das Blaue Reiter ("el jinete azul"), un grupo de pintores expresionistas que había venido a continuar la labor emprendida en 1905 por Die Brücke ("el puente"), grupo éste encabezado por Kirchner, Bleyl, Heckel y Schmidt-Rottluff. Estos grupos, y otros similares, apoyados por las revistas Der Sturm y Die Aktion, fundadas respectivamente en 1910 y 1911, habían defendido la espirituali-

dad del arte frente a las tendencias objetivas de la Werkbund, acusándolas de basarse exclusivamente en un objetivo de comercialización de las obras artísticas.

Pese a su ausencia de contenido político inicial, el inconformismo de los expresionistas llevaba, en su ataque al carácter mercantil que había adquirido el arte auspiciado por el Estado, la semilla revolucionaria que aglutinaría a los artistas en torno a ideologías izquierdistas tras la guerra.

Durante las hostilidades, la situación en la retaguardia va minando el optimismo colectivo de los alemanes. El largo estancamiento de los frentes, las manifestaciones obreras, el movimiento espartaquista y el conocimiento de los sucesos revolucionarios de Rusia van creando un creciente descontento, y en 1917 la confianza en el régimen imperial se ha evaporado. Entre los artistas se va formando una conciencia política, las posturas se radicalizan y se mira con progresiva simpatía el testimonio crítico de los expresionistas de anteguerra. El arte oficial de las dos primeras décadas del siglo, en buena parte representado por la Werkbund, va cayendo en el descrédito.

Es en esta situación cuando la palabra "expresionismo", que venía siendo común en el ámbito pictórico desde 1911 (2), pasó a la arquitectura. El primer crítico que utilizó el término "arquitectura expresionista" fué Adolf Behne, en



un artículo publicado, precisamente con este mismo título, en Der Sturm, en 1915 (3). Como señala Pehnt, al introducir Behne este término, "tuvo que respaldarlo con una extensa argumentación en la que hacía referencia a la interrelación entre todas las artes" (4). Esto indica que el objetivo de la Gesamtkunstwerk, de la "obra del arte total", tan básico en la ideología de la Deutscher Werkbund, estaba empezando a verse como algo compatible con otras concepciones artísticas bien distintas y, asimismo, que la semilla del inconformismo de los pintores expresionistas estaba empezando a germinar, en plena guerra, en otros terrenos. También es Pehnt quien nos indica que dos años después, todavía con Alemania en armas, el término pasó de la crítica especializada al gran público, y la prensa calificaba el diseño de Bernhard Hoetger para la ciudad TET de Bahsken como una "muestra extraordinariamente interesante de arquitectura expresionista" (5).

El fracaso bélico consolida esta situación de descontento entre los artistas y búsqueda de nuevos modelos y concepciones. Estos, que ya no muestran ningún entusiasmo por el dirigismo estatal, van formando asociaciones independientes con un claro contenido político de carácter radical. En ellas, la discusión sobre la necesidad de adecuación de las formas artísticas a la producción industrial ha perdido toda vigencia, y no sólo porque tal asunto se asociara con la política expansionista del régimen abolido y se entendiera que tenía parte alicuota de responsabilidad por la catástrofe nacional, sino

también porque, simplemente, ya no existe en Alemania tal producción. La paralización económica es casi total; así, por ejemplo, de las 200.000 viviendas que se levantaban al año inmediatamente antes de la guerra, se había pasado a construir tan solo 2.800 en 1918 (6).

El ideal de adecuación entre arte y producción se ve sustituido por el de acercamiento entre arte y pueblo. Pero, paradójicamente, este deseo de acercamiento coincide con un total aislamiento de los artistas, acosados por la crisis económica y sin apenas posibilidad de ejercer su oficio. Así, adquiere más un carácter de redención que de compromiso social. Los creadores tratan de evadirse de una realidad hostil, y dan a sus planteamientos un sentido utópico, impregnado de espiritualidad, subjetivismo, misticismo e irracionalidad.

El aislamiento y la falta de trabajo es motivo de frecuentes quejas entre los arquitectos. Bruno Taut escribe a Ernst Osthaus en 1919 dando cuenta de su propia situación: "... de nuevo solo todo el tiempo, perdido en medio de Berlín ante mi tablero de dibujo, que ahora parece más un pupitre" (7). A fines del año anterior, Walter Gropius se expresaba con igual amargura en carta dirigida a Hans Poelzig:

Mi vida exterior está suspendida de un cabello como el ataúd de Mohammed (8). No tengo nada que diseñar con lo que pueda ganar un céntimo (9).

Esta situación de carencia laboral en medio de la general penuria prolongaba la que se había producido antes de la guerra y, como ya se ha indicado más arriba, propiciaba la realización de diseños utópicos, ajenos a todo compromiso con un proceso de construcción que, necesariamente vinculado a la recuperación económica, se veía muy lejano.

Este estado de cosas se prolongó durante largo tiempo. Sobre el papel, era una situación provisional, pues la república de Weimar, ya desde su fundación en 1919, había establecido las condiciones para una recuperación alemana apoyada en principios democráticos y con una fuerte implicación del Estado en las tareas de reconstrucción. En los objetivos fijados por los programas de los sucesivos gobiernos del socialista Ebert, hasta 1925, figuraba siempre con carácter prioritario un plan masivo de construcción de viviendas, lo que, de hecho, tampoco fué sustancialmente cambiado por los gobiernos presididos por Hindenburg desde esa fecha. Pero la persistente crisis económica hizo casi imposible que estos buenos deseos pudieran materializarse. La puesta en marcha del aparato productivo tras el armisticio se vió muy retardada por las cuantiosas reparaciones de guerra, y el desajuste entre producción real y masa monetaria puesta en circulación para atender a estas indemnizaciones deshizo la confianza en la moneda y produjo en 1922 la mayor

inflación que ha conocido la historia. La negativa al pago total de las compensaciones bélicas y la consecuente ocupación francesa de la cuenca del Rhur agravaron aún las cosas al año siguiente, y sólo a partir del plan de estabilización del ministro Luther de 1924, que restableció la moneda-oro, el Reichsmark, y el plan Dawes, del mismo año, que atenuó muy considerablemente las reparaciones de guerra, pudo alcanzarse un cierto equilibrio económico, pudiendo decirse que el país comenzó a levantarse en 1925, con un crecimiento apreciable del comercio internacional. La tranquilidad, por cierto, duró poco, pues el crack de 1929 afectó grandemente a Alemania, cuya industria había llegado a depender en muy buena parte de las exportaciones. Pero considerar estos hechos nos apartaría en exceso del momento que estamos analizando.

La actividad artística durante los primeros momentos de este período de crisis económica y social y de aislamiento de los creadores se desarrolló fundamentalmente en asociaciones que aglutinaban a aquellos que, en vez de una soledad desalentada, habían elegido el camino del compromiso político o en instituciones que, contra viento y marea, habían promovido iniciativas de progreso. El Arbeitsrat für Kunst, el Novembergruppe y la Bauhaus de Gropius fueron, sin duda, los más dinámicos e influyentes de entre estos elementos.

El Arbeitsrat für Kunst tuvo su origen en las agrupaciones

de obreros y soldados que se habían extendido en la Alemania de los últimos momentos de la guerra y, sobre todo, del periodo inmediatamente posterior, a imitación de los soviets de la Rusia revolucionaria y con el fin de supervisar la gestión del gobierno provisional instaurado tras el derrumbe de la estructura imperial. Agrupaba a artistas e intelectuales berlineses y, pese a su denominación ("Consejo Obrero para el Arte" o, lo que es lo mismo, "Soviet para el Arte"), no era verdadero soviet: ni sus miembros eran elegidos en asambleas, sino que se autoconstituyeron como Consejo, ni ejerció función política concreta alguna. Era más bien una agrupación o foro. Se mantuvo activo entre noviembre de 1918 y mayo de 1921, los últimos meses en una situación económica muy precaria. Su secretario, o director ejecutivo, fué Adolf Behne, y el Comité de Arquitectura estuvo presidido por Bruno Taut hasta marzo de 1919, y por Gropius a partir de este momento (10).

El Novembergruppe se fundó también en noviembre de 1918, coincidiendo con la revolución que expulsó al Kaiser, debiendo su nombre a esta última circunstancia. La iniciativa de la fundación correspondió a Max Pechstein y Cesar Klein, ambos artistas expresionistas. De ámbito también berlinés, tuvo más larga vida que el Arbeitsrat für Kunst y unos objetivos similares, aunque con un planteamiento algo más desdibujado de la relación directa entre actividad artística y acción política. La pertenen

cia simultánea a ambos grupos fué muy corriente. Entre los arquitectos afiliados, estaban Mendelsohn, Bartning, los hermanos Luckhardt, los hermanos Taut y Mies van der Rohe, que organizó las exposiciones de arquitectura entre 1921 y 1925 (11).

La Bauhaus se fundó en Weimar, con el nombre de Staatliche Bauhaus, en 1919, como resultado de la fusión de la Escuela de Artes y Oficios, que había dirigido Henry van de Velde entre 1902 y 1914, y la Gran Escuela Ducal de Arte. Su primer director fué Gropius, que siguió en el cargo tras el traslado del centro a Dessau, y al que sucedió Hannes Meyer en 1928, el cual dió a la actividad de la escuela un carácter mucho más marcado de militancia política, que motivó su cierre en 1932. Su reapertura, ya como centro privado con sede en Berlín y dirigido por Mies van der Rohe, fué efímera, pues sólo alcanzó a cubrir el curso académico 1932-33. Desde sus comienzos, la plantilla del profesorado y los artistas que exponían o daban conferencias en sus aulas se hallaban vinculados al Arbeitsrat für Kunst o al Novembergruppe. Esta institución de enseñanza fué también un importante foco difusor de ideas de vanguardia sobre arte, cultura, diseño, oficios aplicados y arquitectura en Alemania y fuera de ella mientras estuvo en funcionamiento, y un vivo reflejo de la evolución de dichas ideas, que tuvieron en un principio una fuerte influencia del expresionismo utopista vigente en el período que estamos analizando y viraron des-

pués hacia posiciones más relacionadas con la Neue Sachlichkeit. De esto último fué concreto testimonio el edificio de su propia sede en Dessau, levantado ex profeso en 1925 a su traslado a esta ciudad, que debe ser entendido como un elemento más, y no el menos importante, de la labor didáctica y difusora de la institución (12).

Desde estos tres principales núcleos de expansión de ideas, intelectuales, artistas y arquitectos trataron de conseguir un mayor acercamiento a las masas. "¡Arte y pueblo deben constituir una unidad!" era la consigna (13). Al conjuro de este grito de guerra se propugnaba la creación de escuelas propagadoras de las nuevas ideas, se difundían manifiestos, se publicaban folletos y libros, se elaboraban proyectos ideales y programas de vivienda y se realizaban exposiciones, procurando en todo momento el máximo contacto con el público con ilusionado voluntarismo y una estrategia activista llena de mesianismo.

A pesar de todo, este contacto constituía un objetivo muy difícil, y no solamente por la existencia de los problemas económicos arriba citados, sino por el propio contenido del mensaje expresionista, cargado de utopía, de sueños fantásticos, de subjetividad, de simbolismo, de visiones cristalográficas, de misteriosos números sagrados y de ocultos contenidos esotéricos. Los arquitectos ofrecían un luminoso futuro basado en

una "nueva concepción del mundo" en la que el ideal de la Gesamtkunstwerk se convirtiese en una nueva religión.

Así se expresaban Gropius, Taut y Behne en el folleto publicado con ocasión de la "Exposición de Arquitectos Desconocidos" organizada por el Arbeitsrat für Kunst en 1919:

¿Qué es arquitectura? ¡La expresión cristalina de los pensamientos más nobles del hombre, su fervor, su humanidad, su fe, su religión! (...) Las obras creadas por necesidad no calman la añoranza de un mundo de belleza radicalmente nuevo, de un renacimiento de aquella unidad espiritual que se manifestó en las maravillosas realizaciones de las catedrales góticas. Ya no sentimos esa unidad. Pero aún nos queda un consuelo: la idea, la elaboración de un pensamiento arquitectónico brillante, audaz, de amplio alcance, que será puesto en práctica en una época más afortunada, ciertamente por venir (...) El milagro de la fantasía es más importante que toda la técnica, que siempre se adapta a la voluntad creadora del hombre. En efecto, aún no existen arquitectos, sólo somos anticipadores de aquellos que un día volverán a merecer el nombre de arquitectos, pues éste significa: Señor del Arte, y que convertirán en desiertos los jardines y alzarán maravillas que llegarán al cielo (14).

Hoy no podemos ser creadores en nuestra profesión, sino que sólo buscamos y clamamos. No queremos dejar de buscar aquello que un día pueda cristalizar... Llamamos a todos los que tienen fe en el futuro. Toda poderosa ansia de futuro es arquitectura en gestación. Un día aparecerá una nueva concepción del mundo y entonces también aparecerá su símbolo, su cristal, su arquitectura... entonces existirá sólo un arte, y este arte irradiará desde todos los rincones. Hasta entonces lo útil sólo podrá ser soportable si el arquitecto lleva en sí un presentimiento de ese sol (15).

Los bocetos y proyectos reunidos en esta exposición



están en venta. Por tanto, el público tiene la oportunidad de poner en práctica su interés por el desarrollo de una nueva arquitectura, y con ello también de un nuevo arte, mediante apoyo material a los artistas (...). ¡No esperamos que el snob compre proyectos de arquitectura!... Tenemos fe en las personas que plantean de forma responsable su relación con el arte... ya que, los bocetos arquitectónicos reavivan la fantasía que trabaja con ellos, construye con ellos, y une su voluntad a la de ellos. Los proyectos arquitectónicos atraen la voluntad...y cumplen así una misión. Debemos apartarnos bajo cualquier circunstancia del consumidor de arte indolente y pasivo (16).

Merecían la pena estas largas citas, llenas de desolación ante el presente e inmovible esperanza, de poesía y de patetismo, de llamamientos a la sociedad y de conciencia de su total lejanía. Y merecían la pena, incluidas las prosaicas palabras de Behne, que tan bien reflejan tanto la precaria situación económica de los artistas como su perentoria necesidad de encontrar un público a su medida en medio de un ambiente hostil, porque se trata de concepciones expresadas por los mismos personajes que sólo algo más de mil días después estarán proponiendo una arquitectura simple, objetiva, útil y funcional. Conrads ha señalado que, en concreto, la parte de este folleto que corresponde a Gropius, que al escribirla ya había sido nombrado director de las Vereinigten ehemals Grossherzoglichen Schulen für Bildende Kunst und Kunstgewerbe y ya ha visto aprobada su nueva denominación de Staatliches Bauhaus, "equivale en lo esencial al primer manifiesto de la Bauhaus"(17). Y, en efecto, en el primer Programa de la nueva escuela, cuya portada era una hoy

difundidísima xilografía expresionista de Lyonel Feininger, vemos que la declaración de intenciones de la que luego fué Meca del racionalismo sachlich constituía en 1919 el resultado de la fusión del ideal wagneriano de la Gesamtkunstwerk con las visiones de la Glasarchitektur de Scheerbart:

Deseemos, proyectemos, creemos todos juntos la nueva estructura del futuro, en que todo constituirá un solo conjunto, arquitectura, plástica, pintura, y que un día se elevará al cielo de las manos de millones de artífices como símbolo cristalino de una nueva fe (18).

Los arquitectos se consideraban en ese momento los únicos capaces de transformar el mundo, convirtiéndolo con sus realizaciones en un paraíso refulgente. Tal creencia la fundamentaban en el convencimiento de ser, no sólo portadores de los sentimientos colectivos, sino los verdaderos intérpretes legítimos de los mismos, pues sus imágenes visionarias no eran otra cosa que la formalización de los sueños y los deseos del pueblo. Estas palabras de Behne, también escritas en 1919, atestiguan cuanto acaba de señalarse:

Verdaderamente, la inventiva ha sido totalmente arrebatada de manos del arquitecto. Allí está, con una maravillosa frescura de mente, y construye, construye lo que las masas determinan en cuanto constructoras: él se limita a reunir como un imán las imágenes arquitectónicas que emergen espontáneamente del pueblo y a formar con ellas una visión clara y sagrada (19).

No se encontraba contradicción alguna entre estas convicciones y el efectivo desinterés o incomprensión del público. Recordemos las alusiones de Taut a que "un día aparecerá una nueva concepción del mundo" y a la necesidad de que el arquitecto lleve en sí "un presentimiento de ese sol". Los arquitectos creían que su más propia labor era mantener vivo el espíritu que alumbraría el camino hacia un mundo mejor, y así, poco importaba el no ser momentáneamente entendidos. Como ha señalado Pehnt:

Los arquitectos tenían una opinión demasiado alta de su misión para creer que podían llevarla a la práctica en un presente inmediato. Una desconocida religión del futuro, en el que el nuevo arte encontraría su primera y verdadera realización, fué el tema tratado por poetas y pintores, por filósofos y críticos... y, por supuesto, por los arquitectos (20).

Es éste el momento en que Bruno Taut edita sus volúmenes Die Stadtkrone ("La Corona de la Ciudad"), Alpine Architektur ("Arquitectura alpina") y Die Auflösung der Städte ("La disolución de las ciudades"), aunque los dos primeros había empezado a prepararlos durante la guerra (21). Los tres constituyen la más clara expresión de la utopía expresionista, desarrollada bajo el influjo de Scheerbart en un torrente de imágenes cristalinas y refulgentes, tanto literarias como gráficas. En los tres libros se presenta también una imagen fantástica de la ciudad del futuro, aunque la fantasía esté fundamentada en

un alegato en favor de la socialización de la tierra.

En el otoño de 1919, cuando Taut ha publicado sus dos primeros libros y está escribiendo el tercero, cuando Gropius inaugura el primer curso académico de la Bauhaus, cuando el Arbeitsrat für Kunst ha lanzado su primer libro, Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst im Berlin, y Behne está preparando el que será el segundo y último volumen editado por la asociación, Ruf zum Bauen, la filosofía expresionista se ha consolidado plenamente en el campo de la arquitectura. Nuevos términos, como espiritualidad, hermosura, dinamismo, fluidez, fulgor, transparencia, sentimiento, pureza y libertad, se fijan en el vocabulario de los críticos y sustituyen a los rígidos moldes que el orden racional de la Sachlichkeit había impuesto a los arquitectos y artistas de la Deutscher Werkbund en los años anteriores a la guerra. La lectura de los dos pasajes siguientes de Bruno Taut, ambos de 1920, da una idea cabal de este nuevo clima intelectual triunfante. En el primero presenta el proyecto de una casa, la "casa del cielo". El segundo es parte de un manifiesto en contra de la seriedad ("lápidas y fachadas de cementerio", "columnas de piedra caliza", "casitas de muñecas", "mármol y maderas nobles") en arquitectura:

(He aquí) una casa, que no debe ser otra cosa más que bella. No debe satisfacer ninguna otra finalidad, debe estar vacía según el dicho del maestro Eckhart:

"No quiero rogar nunca a Dios que él se me deba entregar. Le quiero rogar que me vacíe y me purifique, pues si yo estuviera vacío y puro, Dios se me debería entregar por su propia naturaleza y estar encerrado en mí". La dicha de la arquitectura satisfará al visitante a vaciar su alma de lo humano y a convertirse en un recipiente de lo divino. El edificio es imagen y saludo de las estrellas (22).

¡Viva lo claro y transparente! ¡Viva la limpieza!  
¡Viva el cristal! y viva siempre, y siempre más,  
lo dinámico, grácil, fluido, reluciente, brillante,  
ligero ¡Viva la arquitectura eterna!(23).

Pero esta consolidación de la nueva forma de ver los edificios será efímera. En poco más de dos años, el nuevo pensamiento comenzará a ser revisado por los mismos que lo pusieron en vigor, y los términos recién instaurados serán sustituidos por otros que tratarán de expresar orden, realismo, practicidad o razón. En este nuevo cambio volverá a ser clave la figura de Adolf Behne, el inventor del término "arquitectura expresionista" que tan importante papel tuvo en el desarrollo y defensa de la mentalidad utopista de la inmediata posguerra. Con Behne como guía, vamos a analizar el cambio de clima ideológico que se manifestó en los arquitectos alemanes entre 1920 y 1922. Éste es el objeto del apartado siguiente de esta Tesis Doctoral.



Fig. 6.- Emil Nolde. La Leyenda de Santa María Egipciaca. 1912. Tomado de R. Huyghe: El arte y el mundo moderno.

En 1905, se funda el grupo El Puente encabezado por Kirchner. Los artistas de este grupo se inspiran en el arte primitivo como una forma de recuperación de la pureza original.



Fig. 7.- F. Marc. Caballito Azul. 1912. Tomado de R. Huyghe: El arte y el mundo moderno.

Con objetivos semejantes W. Kandinsky y F. Marc fundan El Jinete Azul en 1911. Partiendo del rechazo al impresionismo estos artistas propugnan la expresión de lo esencial.

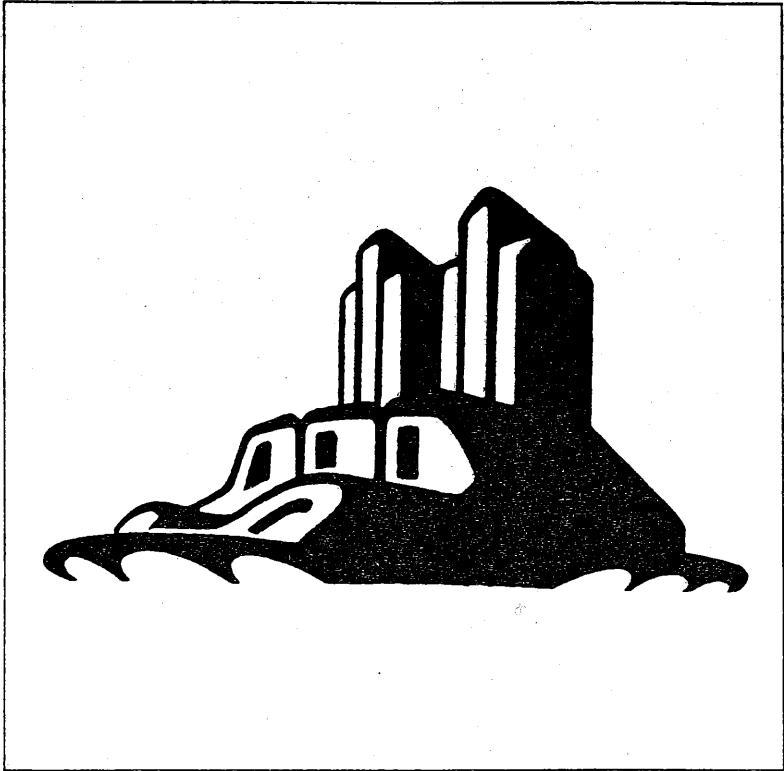


Fig. 8.- E. Mendelsohn, Boceto, 1917. Tomado de W. Pehnt: La arquitectura expresionista.

Aunque el desarrollo del expresionismo arquitectónico se produjo después de la guerra, el término "expresionista" aplicado a la arquitectura se había empleado desde 1915.



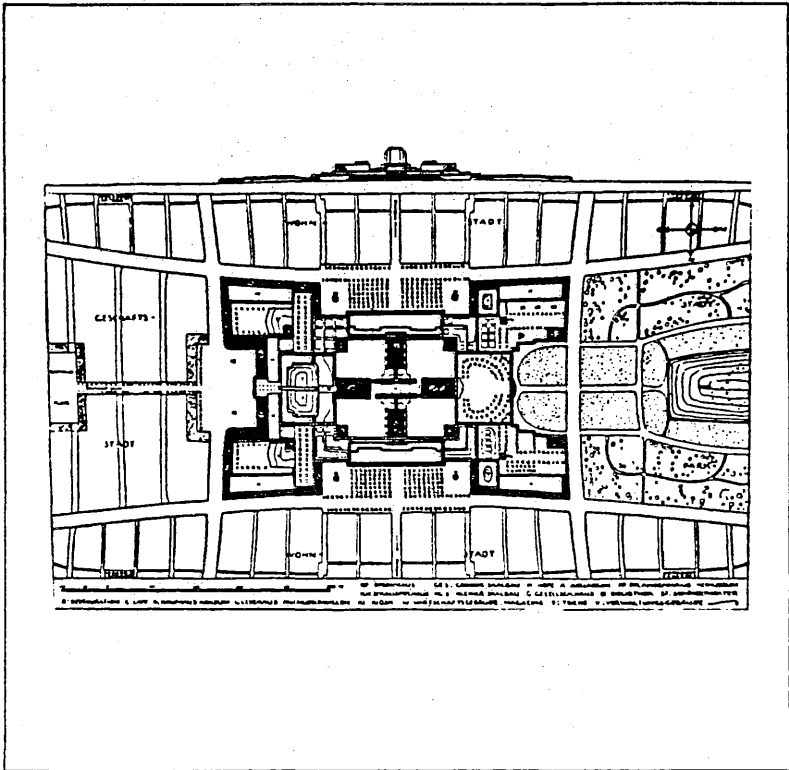


Fig. 9.- B. Taut. Ilustración de Die Stadtkrone, Jena, 1919. Plano de situación y alzado general. Tomado de W.Pehnt: La arquitectura expresionista.

La fuerte crisis económica en que quedó sumergida Alemania tras la derrota bélica condujo a los arquitectos a refugiarse en la utopía.

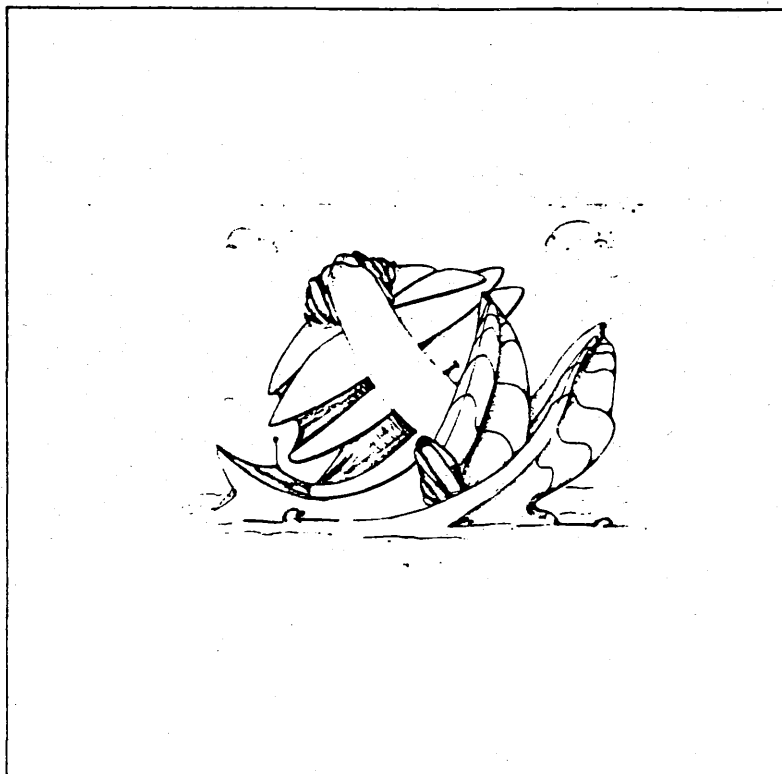


Fig. 10.- H. Finsterlin. Casa Nova, 1920. Tomado de W. Pehnt: La arquitectura expresionista.

La negación del naturalismo no implicaba, sin embargo, el rechazo a la naturaleza como fuente de inspiración como muestran los bocetos de Finsterlin.



Fig. 11.- Cartel del Arbeitsrat für Kunst, 1919. Tomado de U. Conrads: Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX.

El "Consejo Obrero para el Arte" se creó con el objetivo prioritario de acercar el arte al pueblo y aglutinó a artistas e intelectuales alemanes de tendencias políticas de izquierda en torno al ideal común de la Gesamtkunstwerk.



Fig. 12.- L. Feininger. Grabado en madera para el Programa de la Bauhaus. Weimar, 1919. Tomado de K. Frampton: Historia crítica de la arquitectura moderna.

En 1919 W. Gropius asumió la dirección de la Bauhaus imprimiendo en ella las directrices expresionistas que habían de dominar hasta 1923. A partir de este momento la enseñanza en la Bauhaus derivó hacia posiciones más racionalistas.

## NOTAS

### 1.3.- El Expresionismo y las utopías de posguerra

(1).- F. Marc: artículo en la revista Pan, 1911-1912, primer semestre, pág.468. Citado por L. Richard: Del expresionismo al nazismo, pág.21.

(2).- Al respecto, Pehnt señala lo siguiente "Las palabras 'expresionismo' y 'expresionista' (estrechamente relacionadas con la palabra 'impresionismo') aparecen ocasionalmente en el siglo XIX. El pintor Julien-Auguste Hervé denominó expresionistas los cuadros que expuso en 1901 y, más tarde, en el Salon des Indépendants. Sin embargo, como término colectivo para designar un estilo particular, parece ser que 'expresionismo' se utilizó por primera vez en los escritos de los críticos de arte alemanes. Esta denominación aparece en el catálogo de la exposición de la Sezession berlinesa de 1911, y posteriormente en las obras de Kurt Hiller y Wilhelm Worringer; según algunos, el término fué acuñado por el marchante Paul Cassirer. Cf. W. Pehnt: La arquitectura expresionista, pág.210 -n- (viene de la pág.9 de texto).

(3).- A. Behne: Expressionistische Architektur, en Der Sturm, v (1914-1915), núms. 19-20, pág.35. Pehnt aclara que este artículo es un resumen de otro texto publicado posteriormente por el mismo Behne: Sturmbuch zur neuen Kunst, Berlín, 1915. Cf. W. Pehnt: La arquitectura expresionista, pág.210 -n-

(4).- W. Pehnt: La arquitectura expresionista, pág.9

(5).- C. Spengemann: Die TET-Stadt, en Reclams Universum, XXXIII, núm. 35, 31 de mayo de 1917, pág.686. Citado por W. Pehnt: La arquitectura expresionista, pp.9 y 210 -n-.

(6).- Dato formado de W. Pehnt: La arquitectura expresionista, pág.27.

(7).- Carta guardada en el Archivo Osthaus. Citada por W. Pehnt: La arquitectura expresionista, pág.27.

(8).- Sic. El traductor de la edición española no advierte que Gropius se refiere a Mahoma.

(9).- Carta del 30-XII-1918. Colección Marlene Poelzig, Hamburgo. Citada por W. Pehnt: La arquitectura expresionista, pág.27.

(10).- Sobre la fundación del Arbeitsrat für Kunst y el significado de esta asociación, véase: W. Pehnt: La arquitectura expresionista, pp.89-92 y 213 -n.2-. Hay más datos sobre la agrupación, en esta misma obra, en pp. 16,24,26,35,38,46,56,87,88,107,108,109,117,186,200,206,210 (Introducción, n.4), 213 (6,nn.3,4,7), 214 (6, n.23; 7, n.10) y 215 (8, n.6).

(11).- Sobre el Novembergruppe, véase: H. Kliemann: Die Novembergruppe, Berlin, 1969, passim, y D.D. Egbert: El Arte y la Izquierda en Europa, cap.12-8, pp.588-591.

(12).- La literatura sobre esta escuela es copiosísima. Tal vez la obra más completa y documentada sea la de H.M. Wilder: La Bauhaus. (Bramsche, 1962), Barcelona, 1975.

(13).- Primer principio del programa del Arbeitsrat für Kunst, de marzo de 1919. Se trataba de un resumen, con una introducción, tres "principios directores" y seis "exigencias preliminares", del Architekturprogramm, redactado para la asociación en la Navidad de 1918 por el entonces director de la sección de arquitectura, Bruno Taut. Cf. U. Conrads: Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX, pág.67. (Architekturprogramm, en pp.61-66; Programa del Arbeitsrat für Kunst -con el título "Al amparo de una gran arquitectura"- en pp.67-69).

(14).- W. Gropius: Folleto para la Exposición de Arquitectos Desconocidos, en el Graphische Cabinet de I.B. Neumann, Berlin, abril de 1919 (luego levada a Weimar y a Magdeburgo). En U. Conrads: Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX, pp.70-72.

(15).- B. Traut: Texto en el folleto cit. en nota anterior. En U. Conrads: Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX, pp.72-73.

(16).- A. Behne: Texto en el folleto cit. en n.14. En U. Conrads: Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX, pp.73-74.

(17).- U. Conrads: Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX, pág.70.

(18).- W. Gropius: Programa de la Staatliches Bauhaus de Weimar, abril de 1919, en U. Conrads: Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX, pp.76-82 (portada, en pág.75; cita

tomada de pág.77). Hay otra versión castellana de este texto, en: H.M. Wingler: La Bauhaus, pp.40-41, con ligeras variaciones de traducción.

(19).- A. Behne: Die Biederkehr der Kunst, Leipzig, 1919, pág.78. Cit. por W. Pehnt: La arquitectura expresionista, pp.26 y 210 -n-.

(20).- W. Pehnt: La arquitectura expresionista, pág.35.

(21).- B. Taut: Die Stadtkrone, Diederichs, Jena, 1919 (comenzada a escribir en 1916); Alpine Architektur, Folkwang Verlag, Hagen, 1919 (comenzada a escribir en 1917); Die Auflösung der Städtle oder die Erde eine gute Wohnung oder auch der Wed zur Alpinen Architektur, Folkwang Verlag, Hagen, 1920 (comenzada a escribir en 1919).

(22).- B. Taut: Has des Himmels, en la revista Frühlicht (segunda época, como publicación independiente), Magdeburgo. Recogido como La casa del cielo en S. Marchán Fiz: La arquitectura del siglo XX. Textos, pp.112-115 (la cita está en pág.112). El profesor Marchán lo toma de la reedición: Frühlicht 1920-1922, Ullstein, Berlín y Francfort, 1963, pp.33-35.

(23).- B. Taut: Nieder der Seriosismus, en Frühlicht- Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens, sección de la revista Stadtbaukunst alter und neuer Zeit, 1920, pág.8. Recogido como ¡Abajo la seriedad! en U. Conrads: Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX, pp.88-89 (la cita está en pág.89) Hay otra versión castellana, con el título ¡Muera la seriedad! en S. Marchán, op. cit. en nota anterior, pp.111-112 (tomado de la reed. cit. en nota anterior, pág.11).

#### 1.4.- ADOLF BEHNE Y EL RETORNO A LA OBJETIVIDAD



#### 1.4.- Adolf Behne y el retorno a la objetividad

No cabe duda de que si hay elegir un personaje que con la mayor propiedad encarne el cambio de mentalidad que se opera en la vanguardia arquitectónica alemana de los primeros años veinte, en los que casi de forma abrupta se pasa de un encendido expresionismo a un riguroso racionalismo, ese hombre ha de ser Adolf Behne (1885-1948).

Behne no es un protagonista principal de la historia de la arquitectura moderna. El trabajo que desarrolló como crítico y ensayista o como organizador de grupos vanguardistas lo mantuvo siempre alejado de la cresta de la ola, pero no dejó nunca de viajar en su seno y constituir una buena parte de su sustento. Ni fué arquitecto practicante ni poseía la intuición luminosa que le permitiera dar con la feliz consigna capaz de arras-

trar tras de sí voluntades y ello, en una época de manifiestos y militancia activa, suponía una considerable limitación. Ni siquiera como teórico o crítico puro ocupó un papel brillante y destacado, pues no puso nunca en circulación ideas originales o novedosas, y el carácter más bien reflexivo y analítico de sus escritos no era muy propicio para tener una repercusión inmediata en el ambiente que le tocó vivir. Pero se mantuvo en todo instante muy próximo a los grandes protagonistas de la vanguardia arquitectónica y completamente al tanto de los acontecimientos, incluso cuando éstos se producían con vertiginosa rapidez, participando y al mismo tiempo dejando constancia de ellos. Así, resultó una pieza fundamental en el engranaje del sistema, contribuyendo a evitar que muy buena parte del torbellino de ideas, palabras e imágenes que sus más creativos compañeros de viaje producían a borbotones fuera arrastrado por el viento. Lo valioso de su labor fué, pues, la capacidad para reflejar la influencia que sobre él ejercían quienes se hallaban destinados a alcanzar mayor gloria y de fijar y ordenar la tempestuosa y siempre cambiante efusión de ideas nuevas, dándolas un contenido teórico preciso con sorprendente puntualidad.

Por lo que sabemos de él, Behne debía poseer un carácter excelente y amigable y, como veremos más adelante, más de un divo de la nueva arquitectura llegó a aprovecharse desconsiderablemente

te de ello, haciendo uso, para mayor prestigio propio, del material o las ideas cuidadosamente preparados por Behne, sin que ello, al parecer, llegase a influir seriamente en las relaciones con él. Comunicativo, asequible y depositario de la general querencia, fué persona cuya presencia era solicitada en todas partes, para pedirle la emisión de una opinión acertada o para dirimir cualquier conflicto. Los críticos dan cuenta de su ductilidad, su elocuencia y su omnipresencia. Pehnt lo describe como un "gran correveidile"(1). Conrads habla así de su papel mediador, tanto en los aspectos culturales como en los personales:

Behne no fué sólo el confidente íntimo de muchos maestros de la Bauhaus y el amigo voluntariamente invocado con ocasión de peleas internas; él fué también, como demuestra la correspondencia que ha dejado, el intermediario indispensable entre la Bauhaus y las revistas berlinesas, semanales o mensuales, de crítica contemporánea, como la Weltbühne, los Sozialistische Monatshefte, el Tagebuch y otros(2).

El camino marcado por los escritos de Behne guarda tan exacta correspondencia con la andadura de la vanguardia arquitectónica alemana de entreguerras, que seguir el uno constituye el mejor fundamento posible para alcanzar una cabal comprensión de la otra. Merece pues la pena adentrarnos en estos escritos, aún cuando para ello tengamos que partir de un momento algo anterior al que ocuparon las últimas páginas del apartado precedente

de esta Tesis.

Ya hemos visto que Behne fué el primero en poner en circulación el término "arquitectura expresionista", en sus escritos Expresionistische Architektur y Sturmbuch zur neuen Kunst, ambos publicados en 1915. En realidad, ya desde antes de la guerra se había manifestado como un ferviente admirador de las tendencias expresionistas. Del mismo modo que el contacto con el poeta Paul Scheerbart y con su obra Glasarchitektur había proporcionado a Bruno Taut un filón de imágenes para sus proyectos visionarios comenzados a ejecutar durante la guerra y publicados después, Behne debió encontrar en las fantasías profecías de Scheerbart de un mundo nuevo y feliz enmarcado en una universal ciudad de vidrio, llena de luz y color, la mejor referencia posible para la traducción de las aspiraciones expresionistas a la arquitectura. Desde luego, la lectura de Glasarchitektur produjo tan honda impresión en Behne como en Taut (3). Como relata Pehnt, el hecho de que Scheerbart se convirtiese en la principal fuente de inspiración de las utopías expresionistas de posguerra se debe más que nada al esfuerzo de ambos. Y aquí es interesante observar que, si bien en esta campaña a favor de Scheerbart la solidez argumental desplegada por Behne fué, sin duda, bastante mayor, las imágenes gráficas de Taut alcanzaron mucha más fuerza difusora y ejercieron mucha mayor influencia entre los arquitectos:

Durante los últimos años de la vida de Scheerbart y después de su muerte, Taut y Adolf Behne fueron sus más ardientes propagandistas; gracias a la insistencia de Taut, Scheerbart adquirió cierta reputación póstuma entre los arquitectos. Sus visiones de torres de zafiro y cúpulas de esmeralda, castillos de diamantes y restaurantes colgantes, edificios en las cumbres de las montañas y estrellas cristalinas, infundían en sus discípulos la "certidumbre de un remoto hogar". En realidad, Taut y los miembros de su círculo las utilizaron como textos para sus dibujos. Así, Scheerbart se convirtió gradualmente en el "verdadero santo patrón de la arquitectura", en un "San Pablo" (4).

Behne (a quien pertenecen las referencias al "remoto hogar" y el "San Pablo de la arquitectura" del párrafo anterior) no despreciaba en absoluto el carácter sugerente de estas imágenes cristalográficas, pero lo que realmente apreciaba de Scheerbart era la espiritualidad y el valor moral de sus ideas, así como su mensaje de esperanza en el futuro. Dice Pehnt que la observación de Scheerbart de que "una persona que pone sus ojos a diario en los esplendores del vidrio no puede cometer fechorías" llegó a convertirse para Behne "en un dogma" (5). Behne hablaba de Glasarchitektur como de "nuestra Biblia" y destacaba la defensa del vidrio que hiciera Scheerbart por su capacidad para abolir "el carácter cerrado de los espacios en que vivimos" y con ello "aumentar nuestro nivel cultural" y crear un "nuevo entorno... que traerá consigo una nueva cultura"(6). Por otro lado, Behne entendía que había que esperar en el futuro mucho más de una arquitectura de vidrio como la propuesta por Scheer-

bart que de las grandes construcciones utilitarias de los nuevos tiempos o del concurso de la máquina, lo que supone una clara toma de postura en contra de la Werkbund:

No es loco capricho de un poeta afirmar que la arquitectura de vidrio traerá una nueva cultura. Es un hecho. Las nuevas organizaciones de beneficencia social, los hospitales, los inventos o las innovaciones y perfeccionamientos técnicos no aportarán una nueva cultura, pero la arquitectura de vidrio sí lo hará...(7).

Si bien se mira, la lectura que de Scheerbart hace Behne es mucho más propiamente "expresionista" que la de Taut. En efecto, el llamamiento a la espiritualidad, el alegato ético y las críticas a las ideas de la Deutscher Werkbund que saca el primero como conclusiones de esta lectura entrocán directamente con las preocupaciones e ideales de los pintores que en la anteguerra recibieron el nombre de expresionistas. En cambio, los bocetos visionarios de Taut, que son obras gráficas, tienen gráficamente muy poco que ver con el trabajo de aquellos pintores. Hoy nadie tendría ninguna duda a la hora de clasificar estos proyectos, pero cabe pensar que, sin la participación de Behne, tal vez a nadie se le hubiese ocurrido presentarlos como expresionistas: sus vínculos con Scheerbart son evidentes, pero Scheerbart no era un expresionista, y si hoy lo relacionamos con esta tendencia es precisamente gracias a Behne. En realidad, es bastante poco probable que, sin el concurso de

Behne, a nadie se le hubiera ocurrido poner el nombre de expresionista a un movimiento arquitectónico.

En 1917, Behne defendía la autonomía del arte con respecto a cualesquiera otras esferas de la existencia, y criticaba su vinculación con los problemas cotidianos como algo característico de la prosaica mentalidad burguesa que era necesario superar. Esta actitud inconformista, ensimismada y opuesta a las concepciones de la Sachlichkeit se relaciona también muy claramente con las posturas mantenidas por los artistas expresionistas de antes de la Gran Guerra:

Todo compromiso del arte con la vida burguesa, política y comercial, lo arrastra inevitablemente al sentimentalismo.

El arte tiene una vida autónoma que no puede servir a ninguna otra forma de vida. Sólo cuando elevemos de nuevo el arte a la devoción, sólo cuando lo libereemos sin titubeos de la obligación de un uso cotidiano y lo desliguemos de todas las trampas didascálicas, económicas, técnicas, el arte se aclarará y entrará en nuestro presente como felicidad y belleza (8).

La crítica a los planteamientos de la Werkbund que hace Behne en esta fase expresionista de sus ideas es, sin embargo, matizada, pues reconoce su contribución a la superación de los estilos históricos y la oportunidad y congruencia con que definió su oposición a ellos:

En los últimos tiempos se han llevado a cabo esfuerzos

notables para liberar nuestras actividades artísticas del servilismo de un movimiento que seguía un modelo tardorromano. En la práctica del arte se ha introducido el concepto de deber, y ha sido la Werkbund quien ha realizado esta idea, a su manera con fuerza y de forma consecuente (9).

Pero donde hay arte, viene a decir Behne, no hay obligación, sino devoción, algo que entiende muy alejado del frío compromiso con la máquina y con la sociedad de la actitud sachlich:

Allí donde el arte ha manifestado sus más altos prodigios, siempre lo ha realizado como un acto de devoción. No "devoción" entendida en sentido estrictamente religioso y, sobre todo, no en sentido eclesiástico: ¡Devoción como fervor al amor, rendición al corazón del mundo, a la creación tanto de las cosas más pequeñas como de las más grandes; conocimiento, veneración, estupor! (10).

Pero no debe confundirse, según Behne, esta "devoción a la creación de las cosas más pequeñas" con el interés de la Werkbund por el diseño de cualquier tipo de objetos, que lleva, más que hacia las cosas pequeñas, hacia las insignificantes. Sobre esto se muestra Behne muy irónico:

¿No es quizá un poco ridículo esmerarse tanto para que la producción de galletas y de chocolate tenga un aspecto artístico? ¡Con qué horrendo lastre se perturba al arte!...será mejor todavía cuando no nos ocupemos más de la "presencia" del arte en la vida de los paquetes de galletas, de las cajas de cerillas, de los muebles de jardín (11).

Así pues, en 1917 constituye un objetivo prioritario liberar



al arte de las limitaciones impuestas por lo cotidiano, lo práctico y lo inmediato. La acusación a la Werkbund de convertir al artista en un "siervo de la actividad comercial" tienen básicamente ese significado: el artista debe, según Behne, romper las cadenas del pragmatismo impuesto por la excesiva importancia adquirida por lo técnico y lo económico en la producción artística, dejar a un lado el mezquino papel de creador-mercader y asumir su más propia tarea, la de "cantor del cosmos" (12).

Este objetivo liberador adquiriría un sentido preciso en la desmoralizada Alemania de los instantes cercanos al fin de la guerra. En ese momento, se le presentaban al artista alemán dos alternativas. Una, sumisa al poder, al orden establecido, con una participación activa y entusiasta en el desarrollo de la economía al servicio del esfuerzo bélico, cuyo apogeo estuvo representado en la demostración de poderío industrial expresado en términos sachlich de la Exposición de la Werkbund en Colonia en 1914. Pero, en esos momentos resultaba ya imposible participar de la antigua euforia suscitada por tal actitud, y emergía la segunda alternativa, reducida antes de la guerra a la actividad de pequeños grupos de artistas que manifestaban su rebeldía ante cualquier imposición normativa defendiendo la libertad de expresión del espíritu frente a la coercitiva realidad material. Y Behne se alinea decididamente con esta segunda opción

que, como ya vimos, había estado muy ligada a los criterios estéticos de los expresionistas.

Con esta elección comienza la fortuna histórica de Behne. Tras el conflicto, ya no será más el admirador marginal de Scheerbart y quedará en la privilegiada posición que describíamos al principio de este apartado a él dedicado: al calor de los grupos culturalmente más activos, más vivos y, a la postre, más influyentes de la época.

En la inmediata posguerra, según ya vimos, el objetivo de liberar a los artistas de sus prosaicas ligaduras a la producción y al comercio deja de tener sentido, pues ya no constituye una opción, sino una consecuencia obligada de la situación de la doliente Alemania, sin apenas producción ni comercio que haga dudar a los arquitectos sobre su posible relación con ellos. Es el momento, antes comentado, en que Gropius siente su vida exterior suspendida de un cabello y Taut se sienta desolado ante su tablero. En estas condiciones, lo que se le pide al arquitecto es una orgullosa heroicidad, una entereza ante un medio hostil que permita que no decaiga la fe en que el "cantor del cosmos" pueda volver a dejar oír su voz en un luminoso mañana.

Behne admira en Taut su capacidad para asumir este papel de

"cantor del cosmos", y ve condensadas en este hombre todas las cualidades que el arquitecto debe reunir como "señor de las artes". Es ésta una expresión que ya habíamos visto anteriormente utilizar a Gropius; su uso era en realidad mucho más común ya que, como Pehnt ha hecho notar, "se encuentra en casi todas las proclamas de la época"(13). Para Behne, Taut es capaz de responder al reto de los tiempos y aferrarse a la utopía, no como la única tabla salvadora que le permita olvidar una ingrata realidad, sino como una consecuencia de la incommovible confianza en que, en el porvenir, el vidrio transformará la arquitectura, la arquitectura transformará el entorno y el entorno transformará la cultura, con el arquitecto en el papel de director de todo el proceso, como un verdadero líder. "El que no sea un líder no es arquitecto", dice Behne en un escrito publicado en elogio de Taut en 1919 (14).

Ya hemos tenido ocasión de comentar cómo esta altiva y esperanzada actitud tiene que medirse constantemente con el desencanto producido por la perentoria situación y con la conciencia del total aislamiento de los artistas frente a unas masas a las que se empeñan en interpretar y servir, pero que de hecho les vuelven totalmente las espaldas. En este contexto se inscribe esa patética petición de ayuda económica "a la causa" que Behne hace al público con ocasión de la Exposición de Arquitectos Desconocidos celebrada en Berlín en 1919 por el Arbeitsrat

für Kunst, de la que también se ha dado cuenta más arriba en estas mismas páginas.

Similar carácter patético tienen la decepción y la desesperanza reflejadas en Ruf zum Bauen ("Un llamamiento a la construcción") el texto de Behne que constituyó el segundo y último libro lanzado por el Arbeitsrat für Kunst, con ocasión de la exposición de mayo de 1920, organizada por la asociación en Berlín.

Behne se queja de que la sociedad interprete como veleidades las propuestas de los arquitectos expresionistas y de la postura de rechazo de un público que no quiere aceptar nada que no sea una solución inmediata a los problemas planteados por la crisis. Para nuestro autor, la mezquina ceguera de sus contemporáneos constituye, al limitarse a los pequeños objetivos cotidianos, el mayor obstáculo para el progreso de la comunidad. Behne se mantiene, por tanto, en la misma actitud que fundamentara su "Crítica a la Werkbund" de tres años antes, y reivindica una ambiciosa aspiración a la totalidad como única opción válida para dar un sentido a las cosas pequeñas gracias a su integración en lo global. Su llamamiento a la construcción se proyecta así hacia el futuro, asumiendo el valor de un apasionado alegato en favor de una incontaminada utopía (única garantía de la grandeza de los fines) y en defensa del alcance global del mensaje de esperanza representado por las ideas sustentadas

por los artistas del Arbeitsrat für Kunst:

El hecho de que nadie pueda esperar ver uno de estos proyectos realizados posiblemente significa que se trata de castillos en el aire, juegos, locas fantasías utópicas. Continuamente se oye y se lee: "Sólo el trabajo en pequeñas casas o fincas, sólo la devoción desinteresada a lo que es pequeño y simple, tiene valor en nuestros días. Debéis bajar de las nubes y poner los pies en el suelo. Vuestras formas ideales están desacreditadas en tiempos como éstos (¡Cómo si estos tiempos no fuesen una ignomia!) (...) El que se limite a hacer pequeños razonamientos nunca hará las cosas pequeñas de manera adecuada. Lo pequeño debe derivar de lo grande, del todo. De otra forma, es trivial. El todo no puede ser alcanzado a través de las partes; el todo comprende las partes. Y nuestra meta es el todo. Nuestros castillos en el aire están contruidos sobre cimientos más firmes que los precipitados trabajos rutinarios que parecen tan prácticos. En realidad, éstos no están arraigados en el suelo, sino plantados en pequeños solares y parcelas de terreno. Nuestros castillos en el aire se asientan sobre la tierra, las estrellas, el firmamento, el todo (15).

Las ilustraciones del artículo, que formaban parte de la exposición del Arbeitsrat für Kunst para la que se escribió son, si cabe, aún más explícitas que el propio texto. Son formas fantásticas, irreales, luminosas...masas sólo vagamente arquitectónicas en las que es patente la influencia de Taut y de Scheerbart (ya vimos que es precisamente en Ruf zum Bauen donde Behne presenta Glasarchitektur como su "Biblia"). Estas cuarenta ilustraciones, todas de los hermanos Taut y los Luckhardt, de Scharoun, de Hablik, de Finsterlin, de Goesch, de Bruckmann, de Krayl y de Kaldenbach, no tienen ningún sentido práctico,

no pertenecen a ningún tiempo ni a ningún lugar, participan del mesianismo expresionista, anunciando un mundo amable dominado por el arte y la cultura. Behne selecciona las imágenes que hablan de una "verdad" profunda que hay que preservar hasta que cambien los "ignomiosos" tiempos. Lo que importa, en efecto, es establecer unas bases firmes para el cambio arquitectónico del mañana, aunque éste se halle todavía muy lejos, "...incluso si no se produce mientras vivamos (...) Nuestro trabajo pertenece al futuro"(16).

Esta oferta de imágenes, en las que late la total convicción de los arquitectos de estar sabiendo dar forma a los sentimientos colectivos mediante la inspiración, será la última manifestación incondicional de fervor expresionista por parte de Behne. A partir de este momento, los acontecimientos van a evolucionar muy deprisa para los arquitectos de su círculo, y ésta evolución arrastrará un cambio de clima cultural e ideológico que, como era de esperar, Behne fué de los primeros en notar y apadriñar.

Ya en 1919 comenzaron a notarse los primeros síntomas de este cambio. Al tomar posesión de su cargo de director del Arbeitsrat für Kunst en sustitución de Bruno Taut, Gropius pidió a la asociación, a la que consideró como "una conspiración", un tiempo de trabajo en silencio. Ello permite detectar un senti-

miento de necesidad de reflexión, y hasta de arrepentimiento pues, como ha señalado Pehnt al respecto, "la idea de la conspiración estaba inexorablemente ligada a la tendencia al mea culpa, conducta bastante corriente en las minorías con sentido de misión"(17). Die gläserne Kette ("La cadena de cristal"), la rueda de correspondencia secreta organizada por Bruno Taut a finales de 1919 en respuestas a esta visión conspiradora, indicaba, por su propio nombre y por su contenido, que se mantenía la fidelidad a los dogmas expresionistas; pero en ella Gropius que, según Pehnt aceptó participar, "aunque no sin expresar sus reservas", escogió el seudónimo de "Mass" (medida, medida, moderación, proporción). Tanto estas reservas como el nombre elegido parecen señalar un enfriamiento del anterior fervor de Gropius o, como dice Pehnt, "una crítica al desbordado idealismo de sus compañeros"(18). En realidad, Gropius, que afrontaba desde el otoño anterior el compromiso de dirigir un centro de enseñanza, empezaba a "poner los pies en el suelo" y a preocuparse de las "cosas pequeñas y rutinarias" que Behne desdeñaba en Ruf zum Bauen para esos "tiempos de ignominia", mientras que la respuesta a encargos concretos y el contacto con empresarios y contratistas en el taller profesional ligado a la escuela de Weimar le hacía comenzar a olvidarse de los "castillos en el aire".

Las consecuencias que la asunción de estas responsabilidades

concretas tuvieron en el cambio de actitud de Gropius son sólo un síntoma, importante pero aislado, de la general revolución de la mentalidad de los arquitectos del momento a que nos estamos refiriendo. Esta revolución puede caracterizarse en pocas palabras como el tránsito del expresionismo a la Neue Sachlichkeit. Fué un cambio rápido pero no repentino; de ahí que en su gradualidad resultase compatible con la tendencia claramente expresionista de los primeros años de la Bauhaus. Fué también un cambio generalizado, relacionado con acontecimientos múltiples y de índole compleja, cuya consideración exhaustiva nos llevaría más allá de las metas previstas para este apartado, por lo que será objeto de estudio más adelante. Sin embargo, sí es procedente, e interesante, que nos refiramos a aquellos de dichos acontecimientos en los que Behne tuvo una influencia directa. En este sentido, no hay duda de que junto a la ya reseñada evolución de las circunstancias profesionales y de las ideas de Gropius hay que tomar en cuenta otros cuatro hechos fundamentales: la crisis y posterior disolución del Arbeitsrat für Kunst, el contacto de los críticos y arquitectos alemanes con la más racional producción de otros países europeos (sobre todo, Holanda), el nombramiento de Taut como arquitecto municipal de Magdeburgo (y la consecuente mutación de su pensamiento, concordante con la de Gropius) y los intentos de revitalización de la Werkbund bajo la dirección de Poelzig.

La exposición "Nueva Arquitectura", de mayo de 1920, fué el



canto del cisne del Arbeitsrat für Kunst. El "llamamiento a la construcción" que Behne escribiera para la ocasión no surtió ningún efecto por lo que respecta a la propia organización, la cual, aunque aún siguió existiendo durante un año más, no volvió a ejercer actividad constructiva alguna digna de mención. La causa de este declinar hay que encontrarla en el enfriamiento progresivo del inicial entusiasmo utopista, que ya hemos visto sentía Gropius, pero que afectaba también a la mayoría de los miembros del Consejo, creando en él una división y un desánimo que las encendidas proclamas del Ruf zum Bauen de Behne no lograban ocultar.

Aunque la crisis del Arbeitsrat no estalló hasta la fecha que estamos señalando, el gusano de la duda sobre el realismo de sus propuestas se hallaba en el seno de la organización casi desde el momento de su fundación. El que las confrontaciones que ello producía se saldaran siempre con una reafirmación de las tesis más idealistas debe considerarse como un espejismo. Es significativa de esta descomposición latente la constantemente reticente actitud de Poelzig.

Sólo dos meses después de la fundación del Consejo, Poelzig ya se quejaba ante Behrendt del mal funcionamiento y escaso realismo de la organización(19). Al mes siguiente, manifestaba que no le importaba que "esa cosa del Arbeitsrat " acabara "de

un modo u otro" (20). Y, ya presidente Gropius, Poelzig le presentó su dimisión como miembro del Consejo, quejoso de que se le siguiera "haciendo responsable de los absurdos de este manifiesto arquitectónico" y de la conducta de Taut, al que llama "viejo y querido" y con el que dice coincidir en su aspiración a un arte nacido "de una voluntad religiosa poderosa y grande", pero añadiendo: "...no puedo repudiar los intentos de dar una expresión vigorosa a lo que la vida moderna demanda" (21). Hay que tomar nota del fundamento realista de los exabruptos de Poelzig, aunque también de que, pese a su virulencia, su autor no llegase nunca a hacer efectiva su dimisión. Esta actitud de Poelzig refleja también una división larvada entre "idealistas" y "realistas" en el seno del Arbeitsrat, a la que quizá no fueran ajenos el intento frustrado de Taut de incorporar a Obrist (22), ni la sustitución de aquél por Gropius a la cabeza de la organización. Todos estos hechos, incluida la dimisión fantasma de Poelzig, se produjeron en el plazo de unos días. Pehnt ha indicado, además, que el discurso de toma de posesión de la presidencia por parte de Gropius "revela que en el Consejo no había unanimidad respecto a sus tácticas", concretando que había dos bandos opuestos: "uno presionaba por una política artística públicamente declarada; el otro consideraba aconsejable que el Consejo preparase su trabajo en silencio" (23). La gläserne Kette, de la que ya se ha hecho mención, puede considerarse un intento de compromiso entre utopistas

irreductibles y moderados realistas que a la postre no lograrían mantener la asociación en pie.

Este ambiente de división y decadencia se tradujo desde mediados de 1920 en una casi total paralización de actividades y en una grave crisis financiera. Desde el 1 de octubre, las dificultades económicas hicieron a Behne renunciar a su sueldo de secretario de la organización, para la que trabajó gratuitamente hasta su extinción. El propio Behne, en circular de 9 de diciembre, presenta un informe de actividades que muestra que las iniciativas se han agotado (24). El prolongado languidecimiento termina el 30 de mayo de 1921, fecha en que el Arbeitsrat führ Kunst se disuelve formalmente. En una carta dirigida a Poelzig en junio, Behne hacía así balance de la situación que llevó a la desaparición del "Soviet del Arte":

Los miembros...estaban todos de acuerdo en que su intento de fundar una sociedad había fallado por motivos ciertamente externos, pero sobre todo internos ...Nos equivocamos cuando, sobrevalorando la común voluntad de renovación, creímos que fuese posible, ya en nuestros días, una colaboración artística. Reconozcamos que la voluntad y el deseo no son suficientes para lograrla, ya que tal colaboración presupone una comunión entre los hombres y, precisamente, este presupuesto falta. Si ahora andamos cada uno por nuestro lado, lo hacemos para no parecer unidos tercamente y por razones de prestigio, incluso a cuanto entonces había de utopista en nuestro programa (25).

Como ha indicado Conrads, si se quiere fijar una fecha para el paso del Behne expresionista al Behne racionalista, ésta ha de ser sin duda el citado 30 de mayo de 1921. Pero esta observación, acertada, de Conrads no debe confundirnos. Del mismo modo que el cambio de mentalidad general se estaba produciendo rápida, pero gradualmente, según se indicó, el tránsito personal de Behne fué breve, pero paulatino. La disolución del Arbeitsrat für Kunst no fué ningún camino de Damasco para nuestro personaje en el campo de las ideas, sino solamente un cambio brusco en la situación estrictamente personal. Con este cambio se acaba el Behne militante. Así, el final de la "fuga hacia adelante" que Conrads ejemplifica en el Ruf zum Bauen hace que, efectivamente, los textos de Behne empiecen a hablar "otro lenguaje". Si hasta entonces la implicación directa en los acontecimientos había dado a sus escritos el característico tono del manifiesto, ahora Behne puede distanciarse de los hechos, entender desde fuera lo que está ocurriendo, y hacer uso de una sólida formación teórica que su anterior actividad propagandística y beligerante había casi ocultado del todo. Así es como concretamente refiere Ulrich Conrads este proceso:

De aquí en adelante, los ensayos de Behne hablan otro lenguaje. El sigue siendo el compañero de armas en la lucha por la nueva arquitectura pero, de afiliado a un grupo particular, se transforma en observador

crítico e imparcial para el que lo cuenta es el desarrollo total del proceso. A partir de entonces, mantiene hacia los amigos un fraterno distanciamiento, y se puede ver cómo, precisamente gracias a este despegó, su voz llega a ser más autorizada (26).

Ya se ha indicado anteriormente que la disolución del Arbeitsrat für Kunst no es el único hecho determinante de la asunción por Behne del cambio de mentalidad que estaba produciéndose. En los mismos días en que Behne escribía a Poelzig para hacer balance de la experiencia, a comienzos del verano de 1921, Bruno Taut, su admirado líder, "señor de las artes" y "cantor del cosmos", era nombrado arquitecto municipal de Magdeburgo. Como Gropius, aún más que Gropius, Taut se enfrentaba con un compromiso concreto que, inevitablemente, habría de alejarle de su radical idealismo. El modo concreto en que ello se produjo, en que Taut comenzó a "hablar otro lenguaje" e incluir en su vocabulario términos como "objetivo", "racional" o "funcional" es apasionante, pero habremos de esperar para comentarlo en profundidad al apartado que al pensamiento concreto de Taut le está reservado en esta Tesis.

Otro de los acontecimientos ligados al cambio ideológico que nos ocupa en el que Behne adquiere un papel destacado es, ya se ha dicho, la introducción de cierta nueva arquitectura europea en los ambientes alemanes de vanguardia. Como cabía esperar

de cuanto hemos visto, el contacto con las construcciones y proyectos de las jóvenes generaciones soviética, francesa y holandesa que, incluso en sus propuestas más utópicas o abstractas, manifestaban tendencias más racionales, formas más puras y aspiraciones más realistas que las vigentes en Alemania, causó un fuerte impacto en los exaltados expresionistas del Arbeitsrat, contribuyendo no poco a introducir en ellos la duda que desembocó en su disolución. De los tres países citados, aquél a cuya difusión de la producción arquitectónica más directamente contribuyó Behne fué Holanda.

La arquitectura moderna de los Países Bajos no era en absoluto una desconocida en la Alemania del momento; de nada holandés puede esperarse semejante cosa en el país tudesco. Pero la visión que tenían los arquitectos germanos de vanguardia de la producción contemporánea del país vecino era un tanto parcial. Se basaba en un sólido conocimiento, lleno de admiración, de la obra de Berlage, que se extendía hacia la llamada "Escuela de Amsterdam", heredera del viejo maestro, cuya paternidad éste reconocía. Las concomitancias entre la arquitectura de este grupo y la de los expresionistas teutones son tan conocidas que excusan cualquier comentario. Los contactos a la inversa eran igualmente frecuentes y la presencia de charlas y exposiciones de arquitectos alemanes en la sede de Architectura et Amicitia era cosa común, lo mismo que la publicación en su

órgano, Wendingen, que, por ejemplo, dedicó varios números monográficos a Mendelsohn o Finsterlin en aquellas fechas. Pero la existencia de otro grupo que igualmente se declaraba heredero de Berlage, aún sin contar con la anuencia de éste, y las características de esta tendencia neoplástica, constituyeron todo un descubrimiento, en el que la participación de Behne fué decisiva.

Behne viajó a Holanda en 1920 y trató, a finales de año, de que el ya agonizante Arbeitsrat für Kunst organizara una exposición en Berlín con los trabajos de los dos grupos con los que había entrado en relación, el ligado a Wendingen y el ligado a De Stijl. Dado el lamentable estado en que hemos visto se hallaba la asociación, no puede extrañarnos que la iniciativa no cuajase aunque, al menos y según Pehnt, Behne "en general aprovechó al máximo sus nuevos contactos para fines publicitarios" (27).

En abril de 1921 se produjo la primera visita de Theo van Doesburg, el líder del grupo De Stijl, a Weimar. Pehnt opina que fué el propio Behne el que organizó este primer encuentro entre el neoplasticismo y la Bauhaus, señalando que ello muestra que "...Behne no se contentó con escribir en apoyo del movimiento: también lo promovió en la realidad"(28). Para Bruno Zevi, estos encuentros holandeses con la Bauhaus señalaron el fin

del expresionismo alemán:

...la lucha entre los profesores de la Bauhaus y Theo van Doesburg era la prueba final entre el expresionismo y el cubismo, del cual el movimiento neoplás-tico constituía la sedimentación y la sistematización concreta y didácticamente más útil (29).

Fruto de este contacto de Behne con la arquitectura holandesa es su segundo libro (el primero había sido Die Wiederkehr der Kunst, característicamente expresionista y aparecido en 1919, aunque fué compuesto antes del fin de la guerra), Arquitectura holandesa contemporánea, aparecido en 1922 en los Wasmuths Monatshefte (30). La obra abarca toda la producción de los Países Bajos desde fines del siglo pasado, e incluye a Berlage y a los representantes del grupo de Amsterdam. Pero se centra sobre todo en la arquitectura reunida en torno a De Stijl, y especialmente en la obra de J.J.P. Oud, que de aquí en adelante va a convertirse en su más constante y admirado punto de referencia, un sustituto de Taut, el cual, pese a que la evolución de sus planteamientos será en todo paralela a la del propio Behne, perderá el favor de éste en escritos sucesivos o será citado en forma vergonzante, reflejando una actitud de compromiso entre el propio pensamiento y la conveniencia de lo que ha de decirse en cada momento que será una constante en el "fraternalmente distanciado" nuevo Behne.

Behne encuentra en la arquitectura holandesa del grupo De Stijl



no sólo la congruencia con el cubismo a que se refiere Zevi sino, sobre todo, el más depurado "realismo", el más perfecto equilibrio entre la utopía y la construcción, entre la forma y la función, entre las necesidades sociales de los nuevos tiempos y la posibilidad de un arte nuevo, logrado todo ello con la más estricta sencillez, pureza y economía de formas. Sin duda alguna, estos planteamientos implican un evidente "retorno al presente", como ha señalado Conrads (31). En otras palabras, se trata de un retorno a los ideales de la Sachlichkeit. Esta es precisamente la interpretación que Pehnt da a la metamorfosis ideológica de Behne.

Adolf Behne fué uno de los primeros arquitectos y críticos alemanes en percibir el cambio de clima. Pensando en el grupo De Stijl de Holanda y en la vanguardia francesa, anunció el rechazo de los oficios, la renuncia a los entusiasmos sentimentales y el final de la regla basada en el capricho. Su programa iba explícitamente dirigido contra el expresionismo. Lo que hasta entonces se había elogiado como expresión de una voluntad general aparecía ahora como pura subjetividad. "En ningún otro momento anterior ha estado más fuera de lugar que hoy la obra personal e individualista... la objetividad (es) lo máximo de que somos capaces." Unos años después, en su libro sobre Max Taut, Behne definía la objetividad (Sachlichkeit) como "una clase de imaginación que trabaja con cosas, con datos precisos con realidades". El hecho de que fuese precisamente Behne, en otro tiempo uno de los portavoces más elocuentes del expresionismo, quien diera la señal de retirada provocó un previsible coro de comentarios sarcásticos (32).

Este retorno a la objetividad ("lo máximo de que somos capaces")

plantea una pregunta del mayor interés: ¿se trató de un retorno total a todo lo que la Sachlichkeit de la anteguerra había supuesto, a los planteamientos de la Werkbund y a las ideas de Muthesius? Si fué así, ¿cómo lograron justificar los radicales izquierdistas del Arbeitsrat su reconciliación con el viejo militarismo prusiano? Y si no fué así ¿cómo lograron rescatar el viejo espíritu sin reconocer su procedencia?

El intento de responder a estos interrogantes nos enfrenta con el que páginas más arriba habíamos indicado como el quinto de los acontecimientos ligados al cambio de mentalidad en los que Behne participó directamente: la momentánea resurrección de la Deutscher Werkbund producida por la intervención de los arquitectos vanguardistas en la asociación entre septiembre de 1919 y mayo de 1921, el período en que Hans Poelzig asumió su dirección.

Plenamente coincidente en el tiempo con los demás hechos que hemos analizado, esta operación de "toma" de la Werkbund, parcialmente saldada con un fracaso, coincide también en significado con los mismos. Dicha operación se inició con la intención de dar un contenido expresionista al ideario y actividades de la asociación, así como de saldar la vieja deuda pendiente desde los enfrentamientos de Colonia de 1914. En su desarrollo, esta tentativa revitalizadora buscó su salida en una solución de compromiso entre la utopía y el mundo industrial, una suerte de "expresionismo industrial" que enlazara con experiencias

de anteguerra como las representadas por la fábrica de Luban, de Poelzig, o el pabellón de cristal de Taut. El desenlace fué interpretado en su momento por los arquitectos comprometidos como una traición, pero a la larga contribuyó a llevar al ánimo de estos la idea de que se necesitaba un cambio de táctica, y allanó el camino hacia la Neue Sachlichkeit.

Como ha hecho notar Pehnt, en julio de 1919 Poelzig andaba tramando una especie de conspiración "anti-Werkbund" que tendiese un puente entre la generación de van de Velde y la de los arquitectos más jóvenes, reverdeciendo "en el espíritu y en el estilo... (el) principio gótico" (33). El asunto tuvo una salida tan paradójica como tantas de las situaciones en que Poelzig intervenía en aquellos días (algunas ya las hemos comentado): el conspirador resulta nombrado presidente de la institución objeto de sus intrigas a raíz de la asamblea "anual" (debido a la guerra, era la primera desde la de Colonia de 1914) celebrada entre el 6 y el 9 de septiembre de 1919 en Stuttgart. En las discusiones de la asamblea, ya Poelzig había atemperado su apasionado llamamiento al gótico y se refirió simplemente a una recuperación de los valores "medievales" para garantizar que la Werkbund fuese en adelante una asociación espiritual y no comercial, que propiciase la completa ejecución de la obra por el artista o artesano como alternativa a la división del trabajo en la gran industria y difundiese la idea de que

el fundamento de toda obra sólo puede encontrarse en el amor por la creación en sí misma (34). Estas ideas, de influencia netamente morrisiana, se exponían, sin embargo, sin referencia explícita alguna a Morris. Con estos planteamientos, que nos ayudan a explicarnos el reproche de Poelzig al "viejo y querido Taut" por "repudiar los intentos de dar una expresión vigorosa a lo que la vida moderna demanda", que ya tuvimos ocasión de comentar, el nuevo presidente de la Deutscher Werkbund trataba de conciliar los opuestos polos de subjetividad y objetividad presentes en la polémica de su momento, actitud ésta que iba a constituir una constante en los casi dos años de su gestión. Así, señalaba lo siguiente:

Queremos volver a poner la Werkbund en el lugar en que se encontraba en sus comienzos, sobre el terreno del idealismo, no del compromiso o la resignación (...). La Werkbund debe acordarse de que fué fundada por un movimiento espiritual, no económico. Este espíritu ha quedado a menudo sofocado entre iniciativas políticas y económicas de todo género, y es hora de recuperarlo en toda su pureza. Arte y oficio son los dos fundamentos sobre los que debe basarse el trabajo de la Werkbund (...). Por oficio entiendo algo profundamente espiritual, no la perfección técnica en cualquier sector profesional (...). Los medios técnicos de nuestra arquitectura han aumentado y se han enriquecido respecto a la Edad Media; pero aún es posible, al igual que ocurría en los graneros de madera medievales, dar a nuestras construcciones en hormigón o hierro una forma que se adapte perfectamente a su técnica constructiva (...). En mi opinión, la atmósfera espiritual que reina actualmente proporciona las premisas para un arte afín en cierto sentido al de la Edad Media y, si queremos salir del caos, debemos comenzar por disciplinar nuestro estilo como lo hizo el arte medieval(...). Debemos comprender de nuevo que un

gran arte que trate de evitar toda degeneración necesita también un contenido capaz de entusiasmar y debe estar íntimamente conectado con el alma del pueblo. Nos deben resultar indiferentes los valores comerciales que suelen atribuirse a la obra de arte. Debemos servir nuevamente al arte con reverencia, como hicieron en su lucha llena de renunciaciones los pocos grandes de nuestro tiempo, mientras la mayor parte de los artistas se introducía en la ciénaga de los intereses comerciales (35).

Merecía la pena esta larga cita a Poelzig, pues gracias a ella es posible confrontar su postura con la de Behne en relación a la Werkbund y su posible revitalización. Sin duda, las ideas de Poelzig guardan una apreciable relación con las manifestadas por Behne en su Kritik des Werkbundes (36). Las referencias al arte como "devoción" o a la necesidad de servirlo "con reverencia" son comunes a ambos. También se observa el mismo desprecio por la comercialización del arte en los alegatos antiburgueses de los dos autores; y la misma llamada a la renuncia. Sin embargo, hay en Poelzig una mucho más clara intención de compromiso con la realidad económica y el mundo de la producción, y un criterio de "objetividad" técnica de la forma que bajo ningún aspecto aparecía en la Crítica de Behne.

Bien pudiera objetarse que la comparación entre ambos textos no es del todo pertinente, ya que el de Behne es dos años anterior al de Poelzig, y dos años en aquella Alemania plétórica de acontecimientos, de ideas y de polémicas, era mucho tiempo. Pero si observamos que las tareas que para la nueva Werkbund

diseña Poelzig están enunciadas casi un año antes que el patéticamente idealista "llamamiento a la construcción" que Behne escribe para la última exposición del Arbeitsrat für Kunst, ya no podremos menos que afirmar que, en la temprana fecha de 1919, Poelzig se encontraba mucho más cerca que Behne de una posible síntesis entre el expresionismo y el "retorno a los hechos". En otras palabras, se encontraba mucho más cerca del aparentemente apolillado ideal de la Sachlichkeit de antes de la guerra. Saber si ello era así porque nunca se había alejado lo suficiente del espíritu de la "vieja" Werkbund, o bien porque había superado el fanatismo expresionista y se hallaba ya en tránsito hacia una nueva objetividad, constituye un problema apasionante, pero de muy difícil indagación. Tampoco ayuda a esclarecer el asunto saber que, a la vuelta de unos pocos años, Behne abrazará sin reparos el renovado credo de lo sachlich mientras que en Poelzig seguirán perviviendo no pocos resabios expresionistas. Por lo tanto, en nada ayudaría a nuestro propósito adelantar aquí dichos acontecimientos.

Quedémonos por ahora con la imagen de un Poelzig moderado y tibio, tal vez muy del gusto del siempre intrigante Gropius, que en aquellos momentos empezaba a dibujar el reticente personaje de Mass de la Gläserne Kette. Tal vez fuera el entonces vacilante Poelzig el hombre ideal para avalar una operación de control de la Werkbund como la que se estaba poniendo en

marcha sin provocar excesivas resistencias en los unos ni en los otros. Tal vez Gropius estuviese resultando más un compo-  
nedor que un "dinamitero", que es como él mismo se presentaba...  
¡precisamente ante Behne!

En efecto, en carta a Behne, Gropius se confesaba el "gran  
dinamitero" de la asamblea del otoño de 1919, señalando que  
así repetía el papel que ya había representado en Colonia inme-  
diatamente antes de la guerra, aunque quien entonces encendiese  
la mecha o al menos, aquél a quien el cartucho estalló entre  
las manos, fuese van de Velde (37).

El nombramiento de Poelzig para la dirección de la Deutscher  
Werkbund se enmarcó, por tanto, en una operación más amplia  
y más ambiciosa. Dejando a un lado las especulaciones sobre  
quién era su inspirador último y con qué intenciones movía  
los hilos, lo cierto y comprobado es que dicha operación tuvo  
el carácter de un verdadero ajuste de cuentas con los partida-  
rios de Hermann Muthesius en las discusiones de Colonia. La  
dinamita hacía así saltar fuera del Comité de Dirección (de  
veinte miembros, incluido su nuevo presidente, Poelzig) a perso-  
najes como Peter Behrens, Richard Riemerschmid o Walter Riezler  
que, en 1914 habían apoyado las "tesis" tipificadoras de Muthes-  
ius o, simplemente, habían tratado de mediar en las virulentas  
controversias provocadas por su enunciación. En cambio, se

integraban en el citado comité algunos de los sostenedores de entonces del encendido alegato individualista de las "contratesis", como el propio Henry van de Velde, el inevitable Gropius el no menos inevitable Bruno Taut, el crítico, editor, millonario y mecenas artístico Karl Ernst Osthaus, etc. Junto a ellos, hombres como el arquitecto, doctor en teología y pastor de la Iglesia Evangélica Otto Bartning o el pintor Cesar Klein garantizaban la pureza expresionista del nuevo órgano rector de la Deutscher Werkbund (38). La revancha de van de Velde, recuperaba al polifacético arquitecto belga, en el momento en que éste pasaba a Gropius el testigo de la dirección de la Escuela de Artes y Oficios de Weimar y se creaba la Staatliche Bauhaus, como maestro de las jóvenes generaciones, y su mundo de "líneas-fuerza", de curvas en apariencia de movimiento y de formas libremente dinámicas, tan relacionado con las teorías, de la Einfühlung, se fundía con la romántica visión de la arquitectura industrial de Poelzig o Taut en la anteguerra. La aceptación, en la vanguardia alemana, de modelos como los citados, contribuía a formar una especie de expresionismo moderadamente realista, lo que líneas más arriba habíamos presentado como "expresionismo industrial". Años más tarde veremos cómo Behne trata de dar una interpretación "funcionalista" a este tipo de arquitectura, y de mostrarla como una de las opciones posibles dentro del conjunto del Movimiento Moderno.

Esta renovación de la Werkbund tuvo, lógicamente, sus detractores,



y no fueron pocos. Pero, aún entre los partidarios, el entusiasmo no fué incondicional. Los nuevos programas y las nuevas personas fueron recibidos con ilusionada expectación, pero también con cierta desconfianza. Aún pesaba demasiado en el ánimo de los artistas y críticos de izquierda aquel maridaje entre capitalismo industrial altamente desarrollado e imperialismo militarista que, como fiel reflejo de la estructura política que la sustentaba, había representado la asociación en un pasado todavía reciente (y, sobre todo, hirientemente vivo), y tampoco era fácil olvidar la intervención que Muthesius y sus ideas habían tenido en aquel proceso. La rehabilitación de van de Velde o la posibilidad de institucionalizar una utopía que, precisamente por eso, había empezado ya a desdibujarse, no eran unánimemente considerados como factores de compensación suficientes para quienes anhelaban un cambio sustancial de las cosas. De todos modos, los acontecimientos y las esperanzas suscitadas por ellos tuvieron peso bastante como para despertar una viva polémica entre los críticos, en la cual, naturalmente, tuvo una participación preponderante nuestro sempiterno Adolf Behne. Dentro de dicha polémica cabría destacar entre los entusiastas a Karl E. Osthaus, entre los detractores a Karl Scheffler y Fritz Hoeber, y entre los dubitativos a Walter C. Behrendt y a Behne.

Una actitud entusiasta ante los hechos había de implicar al

menos tres cosas: la adhesión a las personas elegidas, el acuerdo con el programa aprobado y el convencimiento de que la Werkbund era la institución adecuada para llevarlo a cabo. Las tres se daban en Osthaus. La primera es obvia, pues Osthaus era uno de los miembros del nuevo Comité de Dirección. Las otras dos quedan parcialmente manifiestas en su artículo Deutscher Werkbund, publicado al mes siguiente de la reunión de Stuttgart (39). Se trata de un texto escrito en un tono muy similar al que un año más tarde utilizará Behne en su Ruf zum Bauen, que ya hemos comentado. Así, Osthaus nos dice que los jóvenes "...sueñan catedrales, y con ello quieren sustancialmente la reedificación moral de la humanidad". Este sueño es una llamada a la construcción de un futuro mundo mejor, de una utopía que en el momento en que Osthaus escribe se encuentra ya presente "en la lucha creativa que tiende a un máximo resultado expresivo", por lo que soñar constituye la forma más plena y verdadera de acción. Esta acción se concreta en el trabajo en favor de la más estrecha relación entre la concepción y la ejecución, entre el ideal y la actuación del hombre sobre la materia:

Cualquier artesano está vinculado a un correcto modo de construir, como cualquier construcción depende del impulso puro del alma. Soñar catedrales en este momento no es mera fantasía (40).

Ninguna de estas ideas aporta nada nuevo a cuanto ya sabíamos sobre el movimiento expresionista. No se han traído aquí a colación por eso. Su interés radica en que Osthaus entienda que es precisamente la Werkbund de 1919 el instrumento mejor para ponerlas en práctica. Ello choca de tal modo con la concepción que sus contemporáneos tienen la asociación que lo obliga a interpretar que la Werbund de Colonia no era la verdadera Werkbund, y que los objetivos sachlich de Muthesius (al que nunca nombra directamente) y sus propuestas de tipificación constituyeron una traición al espíritu de la organización. Según Osthaus, dicho espíritu nació "del ardiente deseo de belleza y pureza" ante una época oscura, e incluso, "de la sagrada convicción de que la tierra no nos ha sido dada para disfrutarla a la búsqueda del beneficio". Sobre esta base, resume la historia de la Werkbund de anteguerra del siguiente modo:

... crear con alegría, imprimir en toda creación nuestra alegría: esta era la gran idea que habría debido redimir nuestra época (...) Esta concepción, al principio común a todos los miembros de la Werkbund, fué transformándose en seguida. La exposición de Colonia de 1914, en su planteamiento general y en muchos detalles, ha representado al respecto una notable desviación (41).

La visión que del "verdadero" Werkbund tienen los detractores

de esta renovación expresionista es, desde luego muy otra, mucho más cercana a la del innombrable Muthesius. Tal es el caso de los ya citados Scheffler y Hoeber. El primero había presentado un "Programa de trabajo" a la asamblea de Stuttgart, que fué totalmente rechazado, incluso por la directiva saliente, la cual lo excluyó del orden del día, impidiendo así su lectura y defensa. Scheffler lo publicó en forma de artículo al año siguiente (42).

El programa de Scheffler era de un nacionalismo feroz, que su autor presentaba como una opción moral: "Si existe la voluntad de mantener viva la Werkbund y de convertirla en instrumento de renovación nacional, lo único que puede promoverse es un relanzamiento moral"(43). Una de sus propuestas básicas es crear una "Liga de la amistad" (Gesinungsbund) para boicotear los productos extranjeros y superar así las consecuencias económicas del Tratado de Versalles: "el interés de las potencias es preservar el materialismo y el consumismo de los alemanes... pues cuánto más cede un pueblo al materialismo, tanto más fácil es de dominar también en el plano espiritual (44). La limitación del consumo (Scheffler se refiere constantemente a la "renuncia" como opción moral) entronca así para este autor con los objetivos "verdaderos" de la Werkbund y con el programa que para ella propone:

Se hace aquí...un llamamiento no sólo a la limitación

del consumo, sino también al desarrollo de todo género de trabajo de alta calidad, para que la necesidad simplicidad de los modos de vida no degeneren en mezquindad, resultando en cambio una manifestación de empeño cultural (...) Para realizar tal programa, la Werkbund debe reflexionar nuevamente sobre las ideas que constituyeron su origen (...) La Werkbund debe moverse de modo distinto a como lo ha hecho en el pasado si efectivamente pretende promover el trabajo de calidad; la asociación debe convertirse en una corporación, más que en un club de artistas y una reunión de intereses (45).

Las aspiraciones de Scheffler se verían en parte saciadas cuando la Werkbund se integrase en la estructura corporativa del Nuevo Estado Nacional-Socialista. Pero en 1919 mostraban a los artistas y críticos de vanguardia la cara oscura de la institución de antes de la guerra. Behne respondió con ironía a este programa. "La prensa 'nacional' está de parte de Scheffler", dijo, "probablemente atraída por su himno de alabanza a la mujer del oficial alemán" (Scheffler había alabado, ciertamente, este "modelo de distinción y femineidad"). Pero, sarcasmos aparte, Behne también advertía muy seriamente que la Werkbund "no podría encontrar un sistema más seguro para perder definitivamente lo que queda de la confianza puesta en ella que adherirse de cualquier modo a esta liga de moralizantes y ultrafilisteos" (46).

Habría que recordar aquí algo ya señalado anteriormente: la incompreensión del público en general, de la que los artistas se quejaban. Hoy, por las consecuencias posteriores que todo

ello ha tenido, adjudicamos a esta polémica gran importancia, pero se trataba realmente de un fenómeno minoritario, desarrollado de espaldas a la sociedad. La Werkbund de entonces tenía unos dos mil afiliados entre artistas, intelectuales, críticos y aficionados en una Alemania de casi setenta millones de habitantes, en la que existía una muy imprecisa información de cuanto en la asociación acontecía. Sólo así se explica que un crítico como Fritz Hoerber (que no debe confundirse con su casi homónimo el arquitecto expresionista Fritz Hoeger, o Höger) versado en cuestiones de arte, pero ajeno a los círculos de vanguardia, metiera en un mismo saco a los dos grupos oponentes y siguiera caracterizando la Werkbund en 1920 por su "compromiso con una producción artística dirigida a la utilidad" y por "la más rígida moderación formal", indicando como "ideal actual de la Werkbund" el de la "simplicidad y la practicidad". Hoerber sabía de la asamblea de Stuttgart por Scheffler, a quien había leído, e identificaba el ascetismo formal de Muthesius y sus propuestas alternativas con la línea oficial de la organización(47). Por eso, su programa de educación artística desde el jardín de infancia para proteger al pueblo de las veleidades de los vanguardistas y su crítica de la Werkbund en reivindicación del derecho de la gente común a la fantasía nos interesan muy poco para nuestro propósito, aunque nos es muy útil para apreciar el carácter minoritario de la polémica entre expresionistas y realistas de que nos estamos ocupando.

La incidencia política real del intento de revitalización de la Werkbund en Stuttgart era pues muy pequeña, pero ello no quita para que el motivo principal de la reticencia mostrada por críticos como Behrendt o Behne fuese precisamente el desprestigio político de la asociación.

Behrendt celebró sin reservas las ideas expuestas "con claridad y decisión" por Poelzig en Stuttgart, pero señaló que "la vía sobre la que dirigir la búsqueda de la solución...quedó sólo indicada", que no se llegó a decidir "de manera clara y unívoca" si la Werkbund quería ser una "organización comercial-industrial" o una asociación enfocada, "en la dirección de su programa cultural originario, al fin de ennoblecer el trabajo artesanal e... incrementar la calidad de los productos" y, por fin, reclamaba un mayor compromiso con la realidad, "en el seno del artesanado, en las fábricas, en los talleres, con la observación directa y el trabajo práctico", en la que la Werkbund debería empeñar "toda la fuerza y autoridad que aún le quedan" si quisiera alcanzar los ambiciosos objetivos planteados (48).

La reacción de Behne, expuesta en un artículo publicado en "Sozialistische Monatshefte" en 1920, fué tan tibia y desconfiada como la de Behrendt, aunque sus respectivos fundamentos argumentales presentan interesantes diferencias de matiz, de

las que en seguida nos ocuparemos (49). Las diferencias de tono entre ambos no son de matiz, sino radicales. la actitud de Behne es más irónica y distanciada, como mostró ante el "programa de trabajo" de Scheffler. El conocimiento que como secretario del Arbeitsrat für Kunst tenía de las disputas entre sus miembros, ahora aupados al directorio de la Werkbund, le hacía dudar de su capacidad de concordia, declarando que, de directivos como Poelzig, Bartning, Gropius, Klein, Osthaus, Pankok y Taut, "es lícito pensar que, si saben ponerse de acuerdo, podrán asegurar a la asociación unos nuevos objetivos". Pero criticaba que las primeras decisiones del flamante equipo se hubiesen dirigido precisamente hacia la mezquina pretensión de dotar de "artisticidad" a las cosas insignificantes que, por su propia esencia, no pueden sino ser vulgares, es decir, a las actitudes de la Werkbund con las que venía polemizando desde 1917 (50). Por ejemplo, le parecía ridículo haber encargado un nuevo diseño del águila imperial al heraldista Hupp, y no por el destinatario del encargo, sino por el encargo mismo: "Expresemos nuestra gratitud por este águila imperial "artística". ¡Si al menos la Werkbund hubiese sugerido un nuevo símbolo en lugar de la ridícula rapaz!". Igualmente ridículo le parece el diseño de las publicaciones de la "nueva" Werkbund:

También es grave que los comunicados de la asociación se presenten con la más burda de las "vestimentas". Estos modelos "artísticos", esta negligencia "artística" inserta en el texto, son precisamente las cosas



que la Werkbund debiera combatir: no se trata sino de pseudocultura de la peor especie (51).

Es en esta actitud ante el diseño de las "pequeñas cosas", ante la promoción del "trabajo de calidad" cualquiera que sea la entidad del producto a que se aplique y, en particular ante el interés que pudiera tener que la Werkbund estimulase el desarrollo de la artesanía, donde radican las diferencias entre las posturas de Behrendt y Behne ante los nuevos derroteros que la asociación estaba tomando. Compárense al respecto los sarcasmos de Behne con estas opiniones de Behrendt, contenidas en el mismo artículo que antes hemos comentado, en las que, por cierto, aparece una de las pocas referencias a Morris que se hacían en el campo de la crítica alemana desde los tiempos de Muthesius:

Se hace... más realista la esperanza de que Alemania sepa plantar una semilla fecunda renovando su propio artesanado, pero no en el sentido romántico de Ruskin o con el arcaísmo de Morris, sino persiguiendo una nueva alegría en el trabajo y una nueva dignidad en la profesión entendida como rechazo de un modo de producción privado de espíritu, organizado mecánicamente (52).

Esta diferencia de planteamiento entre Behrendt y Behne nos interesa porque se reproducirá en sus reacciones ante el final de la operación de "toma" de la Werkbund, en Munich, en 1921.

El primero, afectado, considerará este final como una traición, mantendrá su postura sobre los fines a perseguir y propondrá un cambio de táctica. El segundo, distante, no se hará especial eco de los hechos y desarrollará una reflexión teórica independiente.

Los dos años de gestión de la nueva directiva de la Werkbund fueron menos brillantes de lo que se auguraba. La imposibilidad de apreciar a corto plazo los resultados del ambicioso programa de Poelzig y la falta de apoyo exterior a iniciativas no comprendidas por una sociedad para la que la "verdadera" Werkbund era muy otra cosa llevaron progresivamente a la desilusión y la desesperanza. Las propias condiciones internas de la operación no llegaron a resolverse nunca y se anularon mutuamente. En realidad, nunca llegó a estar claro si la "nueva" Werkbund debía apoyar la artesanía o la industria, el arte o el comercio, lo objetivo o lo utópico, si debía implicarse en la realidad cotidiana o mirar hacia el futuro, etc. Todo ello, lógicamente, provocó una casi total parálisis de actividades efectivas, que sólo la inercia institucional disimulaba. Pehnt relata así la situación a mitad de camino de la etapa emprendida:

...es innegable que bastantes actividades de la Werkbund...tenían el carácter de tareas obligadas y descoloridas más que de convencidas acciones de estímulo. El anuario de 1920, con sus intentos de revitalizar las técnicas artesanales del pasado,

refleja perfectamente este clima, en el que se insertan también las interminables discusiones sobre el estilo y el tipo, sobre el trabajo mecanizado o el trabajo manual, que el congreso de Stuttgart no había apagado realmente, sino que se arrastraban desde años en las publicaciones de la asociación(53).

En este estado de languidecimiento, absolutamente paralelo en tiempo y significado al del Arbeitsrat für Kunst, se llegó a la décima asamblea anual de la asociación, celebrada en mayo de 1921 en Munich. Las discusiones fueron igualmente lánguidas y deslucidas y, ante la perspectiva de organizar la Exposición Alemana del Artesanado programada para el año siguiente, también en la capital bávara, con la paralizada directiva de los dos años anteriores, se optó por su sustitución. Cesó así Poelzig como presidente, y se eligió en su lugar a Richard Riemerschmid, un personaje de la vieja guardia muthesiana que, como ya vimos, había sido depurado en Stuttgart en 1919.

La vuelta a la tortilla se había producido más por desistimiento que por derrota. Los arquitectos de vanguardia habían llegado a desinteresarse de la Werkbund ante el convencimiento, paulatinamente adquirido, de que éste era el campo propio de la "vieja" Sachlichkeit, precisamente en los momentos en que, como ya se ha indicado, se estaba abriendo paso entre ellos una mentalidad de "nueva" Sachlichkeit. En mayo de 1921, en exacta sincronía con la disolución del Arbeitsrat für Kunst, la opción había muerto, también por consunción. Los arquitectos comprometidos

que, al decir de Behne, andaban ahora "cada uno por su lado" no encontraban, sin duda, que ni una organización institucional como la Werkbund, ni una espontánea y militante como el Arbeitsrat, fuesen el instrumento adecuado para el logro de sus objetivos. Quedaba la Bauhaus como opción solitaria.

La experiencia abierta en Stuttgart se demostraba pues como una táctica errónea. Había servido como ensayo general para una nueva "toma", la que concluirá con la Exposición de Stuttgart de 1927, la Weissenhof, a la que acudirán los arquitectos ya totalmente pertrechados de Neue Sachlichkeit y convencidos de que el único camino difusor de las nuevas ideas entre la sociedad es la acción constructiva directa.

Volvamos ahora a la comparación de las reacciones de Behrendt y Behne. Ante la "caída" de la Werkbund, la respuesta del primero refleja que la Neue Sachlichkeit se estaba comenzando a sentir como una necesidad táctica; la reacción del segundo es tratar de dibujar una opción teórica.

Behrendt responde a los hechos con un escrito expresamente dedicado al tema (54). Behne lo hará, algo más tarde, con una reflexión que no lo menciona, pero que no hubiera podido darse si el desenlace del experimento de revitalización de la Werkbund no lo hubiese propiciado (55).

Behrendt recoge y desarrolla las ya citadas ideas de la desilusión, la traición y la vuelta al espíritu de Colonia que la sustitución de Poelzig por Riemerschmid supuso (56). A su juicio, este fracaso no implica un mal diseño de los objetivos, sino un error en su aplicación: "Promoción del trabajo de calidad: éste era el principio fundamental sostenido en el acto de fundación de la Werkbund (...) y debe seguir siendo (lo)... si la asociación pretende perseverar en su propio derecho a existir", nos dice (57).

La experiencia abierta en Stuttgart en 1919 fracasó para Behrendt por no darse dos condiciones previas: la creación de una Arbeitsgemeinschaft ("comunidad de trabajo") en la que colaboraran las fuerzas del artesanado y del arte, y una política educativa adecuada (58).

Siempre para Behrendt, la primera de estas condiciones no se ha dado aún por la falta de compromiso social de los artistas, consecuencia de un encierro en una torre de marfil que es preciso romper:

...los artistas han comprendido que deben salir de su propio aislamiento social...y....buscan nuevos puentes para llegar al corazón del pueblo (...) La nueva organización del trabajo que necesitamos debe fundir la nueva Arbeitsgemeinschaft de los

artistas con el organismo social de tal modo que pueda asumir dentro de la sociedad las mismas funciones que tiempos de florecimiento artístico correspondían a las corporaciones artesanales.

Este "retorno a la realidad" que Behrendt propone no implica en verdad una nueva manera objetiva de ver las cosas, sino una llamada al uso de procedimientos más objetivos para alcanzar los fines conocidos. Su complemento, siempre para Behrendt, ha de ser la "demolición (del sistema académico) y posterior reconstrucción de los fundamentos de un nuevo sistema didáctico" como "condición irrenunciable para que prospere el trabajo artesanal de calidad". Aunque Behrendt no lo cite expresamente, es obvia la referencia a la Bauhaus como esperanza realista de reafirmación de las tradiciones artesanales.

Frente a esta opción táctica Behne que, que sepamos, no escribió nada sobre la asamblea de Munich de 1921, reflexionaba sobre la propia validez del trabajo artesanal y su relación con la producción mecánica. El fruto de esta reflexión, su artículo Kunst, Handwerk, Technik, de 1922, es fundamental para sentar, sobre una base semperiana, los principios de una Neue Sachlichkeit como opción teórica a la situación que se estaba viviendo.

Este texto de Behne es, en muchos sentidos, el reverso de su Expressionistische Architektur de 1915. Y no sólo porque abre el camino a un nuevo planteamiento, en este caso la Neue Sachli-

chkeit, sino porque la finalidad perseguida con él es, como en aquel caso, difícilmente comprensible a primera vista. Si en aquel entonces Behne tuvo, como ya vimos, que respaldar la introducción de un nuevo término ("arquitectura expresionista") "con una extensa argumentación en la que hacía referencia a la interrelación entre todas las artes" (59), el escrito de 1922, que es un intento de construir un muthesianismo sin Muthesius, lo obliga igualmente a desarrollar un extenso y complejo razonamiento; a veces, más complicado que complejo; en ocasiones, verdaderamente alambicado. Y, también en esto hay una inversión, para apoyar su argumentación pone en cuestión el dogma mismo de la Gesamtkunstwerk.

La tesis básica del escrito es una semperiana reivindicación de la técnica, en el entendimiento de que si ésta estuvo en el pasado encarnada en lo artesanal, su traducción contemporánea no puede ser otra que las formas creadas por la máquina:

La palabra "artesano" se ha convertido en un santo y seña. Antes de que la conciencia de nuestro tiempo se separe decididamente de lo viejo, renace en el amor por el artesano un nuevo romanticismo sentimental. La concepción que la sociedad tiene de la relación existente entre el artista y el material que usa no refleja fielmente la actitud de éste ante sus propios medios de producción. La decisión de hacer nacer lo nuevo de sus orígenes insignificantes e inciertos y de darle una forma determinada es tan ardua que es normal que se intente buscar refugio en un pasado que se supone bueno, bello y simple (60).

En contraposición a la postura que antes vimos en Behrendt, Behne aclara que la idea de que "lo artesanal...(es) sinónimo de trabajo hermoso, cuidado, vivo y sensible y lo técnico...de trabajo superficial, mecánico y sin alma" nace de un prejuicio insostenible (61). La "huella de la mano", que se valora como personalización de lo artesanal, es sólo un defecto derivado de la imperfección de las herramientas usadas en el pasado; ningún artesano orgulloso de su oficio hubiese nunca rechazado un instrumento que le permitiese ejecutar formas más exactas, puras, perfectas y bien acabadas.

La noción morrisiana (Behne no cita a Morris) de que la división del trabajo, al romper la unidad entre persona y producto, degrada inevitablemente aquél, es igualmente rechazada por Behne:

...la superación de la unidad personal, que es natural y de origen orgánico, significa progreso...el desarrollo ha de moverse en la dirección de la división del trabajo, o sea del trabajo colectivo supra-personal...el deseo de volver a una antigua unidad individual es solamente romántico utopismo (62).

Aún habiendo seguido de cerca los acontecimientos del período, resulta imposible de creer que muchos de los pasajes de este artículo salgan de la misma mano que, sólo dos años antes, escribiera el Ruf zum Bauen:



El culto al artesanado no existiría si cierta concepción artística...no tratara de imponerse exaltando el carácter directo, íntimo, casual, material y natural de lo artesano y, por tanto, de sus defectos, para así presentar como válidas las debilidades del propio "obrar"...como algo místico, irracional, divino, sustraído por tanto a todo control (...) El modelo que se invoca con devoción es la catedral gótica. Pero con el progresivo agotamiento del sentimiento romántico y de una particular forma de expresionismo, también ha venido a menos la acrítica admiración por todo lo gótico. En efecto, también en la catedral gótica la unión es muy a menudo de naturaleza no orgánica, y se obtiene a través de la imitación de lo orgánico (63).

Estas afirmaciones de Behne debieron chocar menos en su momento, y no sólo porque se acompañaban a la evolución de los tiempos, sino también porque se exponen en un artículo no dedicado a estudiar la arquitectura. La referencia a la catedral gótica es de las pocas que se hacen a esta disciplina en el texto, fuera de aquellas que comparan la arquitectura con las demás artes.

Sin embargo, las ideas que Behne expone en Arte, artesanado y técnica y los términos que usa están, sin duda, pensados para la arquitectura. Al año siguiente se los veremos usar en Der moderne Zweckbau que, como ya se ha adelantado, constituye en muchos aspectos el origen historiográfico del Movimiento Moderno en arquitectura. Tal es el caso de las nociones de lo orgánico, lo natural, y también del arte "materialista"

que en 1922 identifica con lo artesano:

...si naturalismo...es todo "comportamiento" que rehusa someter sin reservas la propia producción a la responsabilidad espiritual...entonces el artesano de los fanáticos es "naturalismo"...la ley de la obra de arte no es la "conexión" de la organicidad natural, sino la unidad...que puede darse solamente con la escisión de la citada conexión. Por tanto, tiene más sentido comparar el proceso de producción artística con la técnica que no con el artesanado.... el artesanado como unidad en el sentido de la conexión orgánica entre las cosas no es sino materialismo (64).

Comentar aquí estas ideas de Behne nos alejaría en exceso de nuestro propósito. Ya las encontraremos aplicadas a la arquitectura más adelante. Sí es interesante, en cambio, saber que en Arte, artesanado y técnica constituyen el núcleo argumental para criticar la idea de la Gesamtkunstwerk. En efecto, Behne señala que "la contraposición artesanado-técnica...se repite en las concepciones opuestas sobre la relación existente entre las distintas artes figurativas", que caracteriza en los defensores de la "conexión natural" entre las artes por un lado y los de la "unidad constructiva" que se realiza sólo después de que la "conexión" se ha roto, por otro (65). Behne, que en escritos posteriores logrará volver a componer la idea de la Gesamtkunstwerk explícita o implícitamente, se declara aquí partidario de la "unidad constructiva" de cada arte, lo que le permite proporcionar un sentido técnico y, por ello, objetivo, a la génesis de la forma. La "obra de arte total" es de carácter

orgánico y la "unidad constructiva" tiene un significado social y colectivo:

...por un lado esta la obra de arte total, de la que participan la arquitectura, la pintura y la escultura, que se compenetran según el modelo natural como los elementos de un organismo y, por otra parte, está la distinción consciente entre las disciplinas, como presupuesto para la realización de la unidad (...) la obra de arte total es individualismo...el arte entendido como totalidad es colectivismo (66).

Con estos planteamientos Behne sienta las bases para una interpretación distinta de la arquitectura de su tiempo. Aunque expresamente no lo manifieste, resulta evidente que la "obra de arte total" individualista constituye la opción expresionista mientras que la semperiana "unidad constructiva", en su capacidad de vincularse con la comunidad humana, es la opción que establece una Neue Sachlichkeit. Aún en Arte, artesano y técnica se siente Behne obligado a elegir entre esas dos alternativas. Pero el distanciamiento del compromiso militante le permitirá pronto adquirir, a su vez, una objetividad de juicio, e interpretar la producción contemporánea de un modo inclusivo y no excluyente, como un conjunto en el que caben tendencias, diversas, todas legítimamente "modernas". Este será el paso del Behne crítico al Behne historiador, del cual tendremos posterior ocasión de ocuparnos.

En las páginas que anteceden, se ha tratado de describir la

evolución desde el expresionismo a la Neue Sachlichkeit tal como se encarnó en la persona de Adolf Behne. Pero, al igual que ocurre con el expresionismo, y pese al carácter de testigo y protagonista excepcional de nuestro personaje, no todas las circunstancias que rodearon la formación de este nuevo concepto tuvieron tan directa participación de Behne como las que acabamos de repasar. A la consideración de esas otras circunstancias se dedica precisamente el siguiente apartado de esta Tesis.

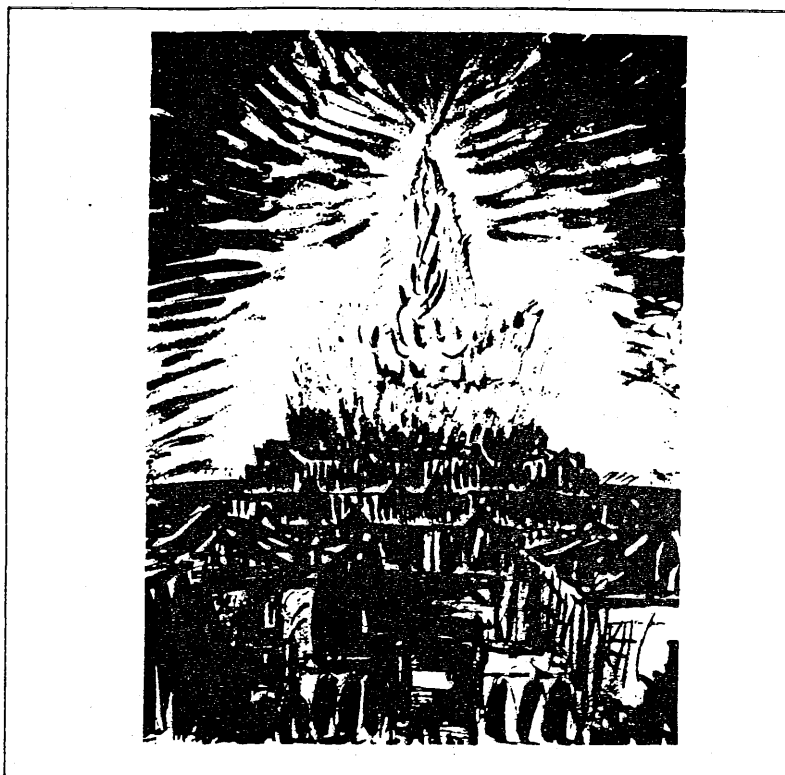


Fig. 13.- M. Scharoun. Edificio religioso, 1920. Tomado de A. Behne: A call to build.

Los ideales expresionistas se oponían rotundamente al espíritu del Werkbund. Era difícil conciliar las visiones fantásticas de los primeros, con las aspiraciones prácticas y racionales del segundo. Los expresionistas asumieron la tarea de liberar el arte de las ataduras de lo cotidiano.

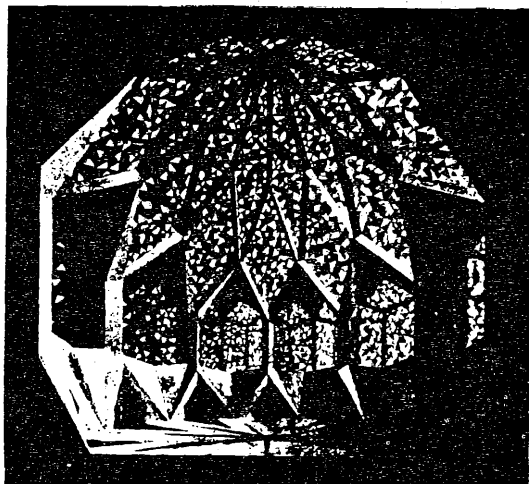


Fig. 14.- W. Luckhardt. Edificio religioso, 1920. Tomado de A. Behne: A call to build.

A pesar de las críticas recibidas por el carácter utópico de sus proyectos, los artistas expresionistas se sentían poseedores de una verdad que sólo con el paso del tiempo podría hacerse comprensible para todos. Mientras, ellos debían conservar vivo ese espíritu.

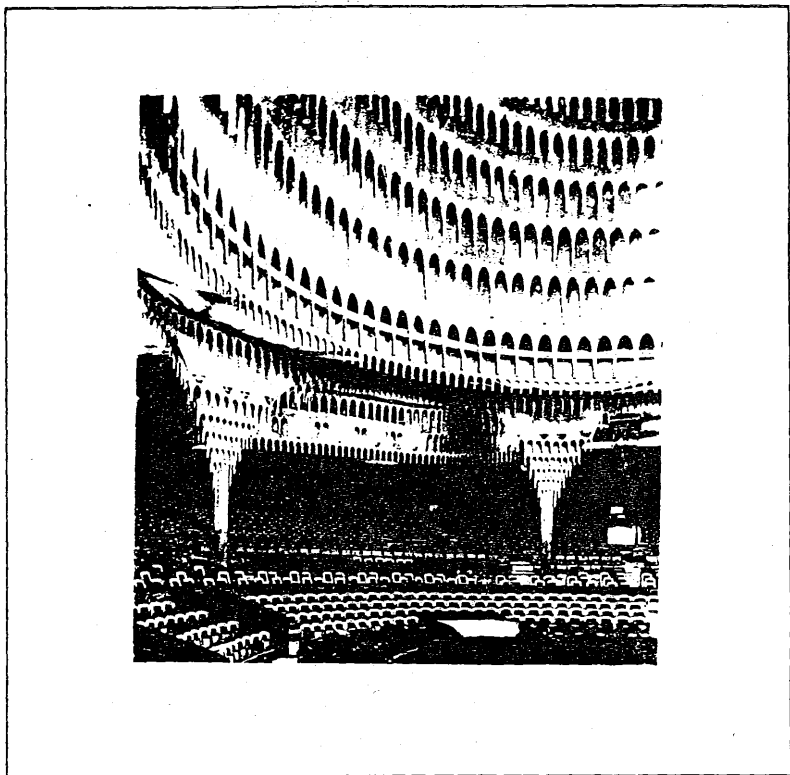


Fig. 15.- H. Poelzig - Grosses Schauspielhaus. Berlin, 1919.  
Tomado de J.J. Norwich: Gran arquitectura del mundo.

El interés por el contacto con el público quedó representado en esta obra de Poelzig. El marco de la representación teatral era tan importante como esta misma. El espectador quedaba sumergido en un ambiente mágico que le alejaba de su preocupación cotidiana.

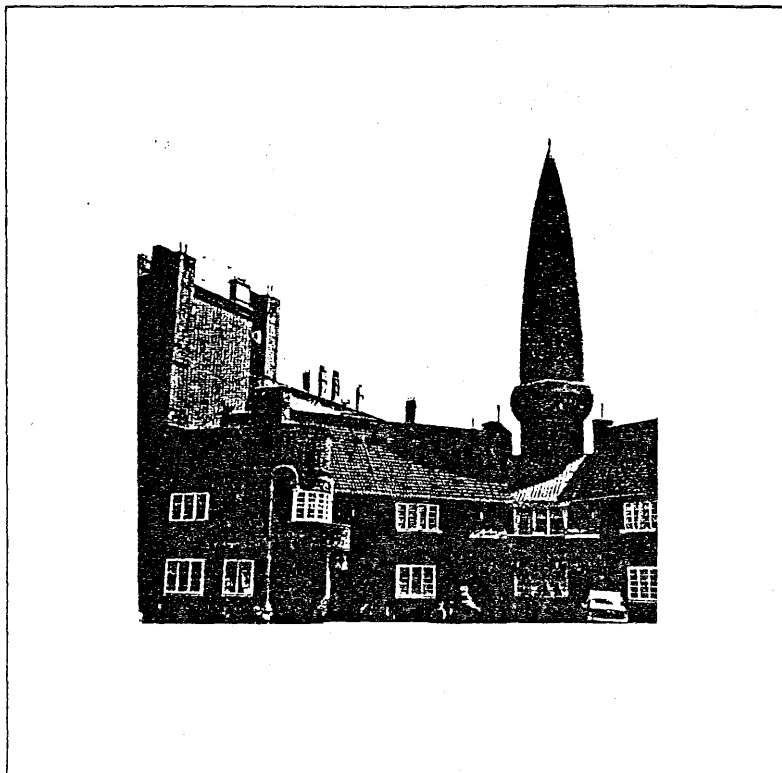


Fig. 16.- M. de Klerk. Barrio Eigenhaard. Amsterdam 1913-21. Tomado de J.J. Normich: Gran arquitectura del mundo.

La arquitectura holandesa del grupo Wendingen, así como la figura de Berlage, era conocida y admirada por los arquitectos alemanes. El contacto con los arquitectos holandeses allanó el camino para que en Alemania se valoraran positivamente las tendencias racionalistas de los arquitectos de Rotterdam.



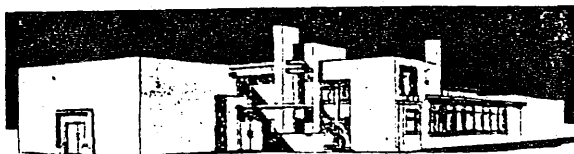
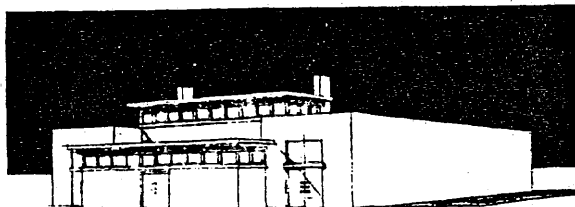


Fig. 17.- J.J.P. Oud. Almacén. Rotterdam, 1919.

Fig. 18.- J.J.P. Oud. Fábrica y oficinas. Rotterdam, 1919.  
Tomado de A. Behne: L'architettura funzionale.

En muy poco tiempo los ojos de los arquitectos alemanes se posaron con interés en las obras del grupo De Stijl, encabezado por Theo van Doesburg. En las revistas alemanas aparecía, con frecuencia, información sobre las actividades de este grupo y se publicaron libros sobre la arquitectura holandesa. Todo ello fue determinando el nuevo giro que pronto tomarían las tendencias culturales en Alemania.

## NOTAS

### 1.4.- Adolf Behne y el retorno a la objetividad

(1).- Sobre la "elocuencia" de Behne, véase W. Pehnt: La arquitectura expresionista, pág.150. La expresión "gran correveidile" la emplea Pehnt en id.: pág.92. K. Frampton habla de la "ductilidad" de Behne en Historia crítica de la arquitectura moderna, pág.120.

(2).- U. Conrads: prólogo a la reedición alemana de A. Behne: Die moderne Zweckbau (1923-26), Verlag Ullstein, Francfort y Berlín, 1964. Tomado de la edición italiana de la obra de Behne: L'architettura funzionale, Vallecchi Editore, Florencia, 1968, pág. 12. La versión castellana de este pasaje ha sido expresamente realizada para esta Tesis, en cuyos apéndices puede encontrarse tanto el texto de este prólogo en italiano como el de la propia obra de Behne y, asimismo, el de sus respectivas traducciones al español.

(3).- P. Scheerbart: Glasarchitektur, Berlín, 1914. Reedición con un ensayo de W. Pehnt (Paul Scheerbart, ein Dichter der Architekten); Rogner und Bernhard, Munich, 1971. Sobre el impacto de Scheerbart en Behne y Taut, Pehne remite a A. Behne: Wiedergeburt der Baukunst, en B. Taut: Die Stadtkrone, Jena, 1919; A. Behne: Die Wiederkehr der Kunst, Leipzig, 1919; A. Behne: Gedanken über Kunst und Zweck, dem Glashause gewidmet, en Kunstgewerbeblatt, s.l. XXVII (1915-1916), núm 1; B. Taut: Die Stadtkrone, Alpine Architektur y Die Auflösung der Städte, citadas en nota (21) del apartado anterior de esta Tesis; B. Taut: Glashau, en Stadtbaukunst alter und neuer Zeit I, (1920), núm.8, pág.120; B. Taut: Glashau, en Die Baugilde, VII (1925), núm.18, pp.1248 y ss. Véase también A. Behne: Review of Scheerbart's "Glass Architecture", en T. y Ch. Benton, con D. Sharp: Form and Function pp. 76-78, y también en U. Conrads y H.G. Sperlich: Fantastic Architecture, Architectural Press, Londres.

(4).- W. Pehnt: La arquitectura expresionista, pág.74. Los entre-

comillados son citas a las obras de Behne Wiedergeburt der Baukunst y Die Wiederkehr der Kunst (ver nota anterior).

(5).- W. Pehnt, ibidem.

(6).- A. Behne: Ruf zum Bauen, segundo libro publicado por el Arbeitsrat für Kunst, Wasmuth, Berlín, 1920. Las expresiones citadas se han traducido, expresamente para esta Tesis, de la versión inglesa A Call to Build, en Images, Open University, Milton Keynes, 1975, pp.1-34. En los apéndices de la presente Tesis pueden encontrarse tanto dicha versión inglesa como la traducción castellana que de ella se propone.

(7).- Cit. por K. Frampton: Historia crítica de la arquitectura moderna, pag. 119 (Frampton no da referencia alguna sobre la procedencia de la cita).

(8).- A. Behne: Kritik des Werkbundes, en Die Tat, IX, 1917 (luego, en Werkbund Archiv Jahrbuch, núm. 1, Berlín, 1972, pp.118-128). No se ha usado el original alemán, sino la edición italiana Crítica del Werkbund, en F. Dal Co: Teoría del Moderno, pp.226-223 (La cita está en pág.227). La traducción castellana aquí ofrecida se ha realizado expresamente para esta Tesis, en cuyos apéndices puede encontrarse, en unión del texto italiano citado.

(9).- A. Behne: Kritik des Werkbundes; en la versión italiana (ver nota anterior): pág.226.

(10).- A. Behne: Kritik des Werkbundes, ibidem.

(11).- A. Behne: Kritik des Werkbundes; en la versión italiana (ver nota -8- en este mismo apartado de la presente Tesis): pp.226-227.

(12).- A. Behne: Kritik des Werkbundes; en la versión italiana (ver nota -8- nuevamente):pág.229.

(13).- W. Pehnt: La arquitectura expresionista, cap.2,apdo. El arquitecto, señor de las artes, pp.34-35 (la cita está en pág.34).

(14).- A. Behne: Bruno Taut, en Neue Blätter für Kunst und Dichtung, II (1919-1920), núm.1, pág.14. Cit.por W.Pehnt: La arquitectura expresionista, pp.34 y 211 -n-.

(15).- A. Behne: Ruf zum Bauen (ver nota -6- en este mismo aparta

do de la presente Tesis); pp.1ª (primer párrafo citado) y 2ª (segundo párrafo). El texto en inglés utilizado comprende dos páginas sin numerar.

(16).- A. Behne: Ibidem.

(17).- W. Pehnt: La arquitectura expresionista, pág.92. También se ha tomado de ahí la referencia al discurso de Gropius (Manuscrito. Bauhaus-Archiv.Berlín -Cf. Pehnt, pág.213 (n)-).

(18).- Véase W. Pehnt: La arquitectura expresionista, cap.6, apdos. La correspondencia utópica, pp.92-95 y Los eslabones de la Cadena de Cristal, pp.98-102 (sobre la contribución de Gropius, además, pág.107).

(19).- Carta de Poelzig a Walter Curt Behrendt de 27 de enero de 1919; copia: Colección Marlene Poelzig. Cit. por W. Pehnt: La arquitectura expresionista, pág.210 -n-.

(20).- Carta de Poelzig a Franz Seek de 17 de febrero de 1919. Copia, colección Marlene Poelzig, Hamburgo. Cit. por W. Pehnt: La arquitectura expresionista, pág.213 -n-.

(21).- Cartas de Poelzig a Walter Gropius, de 22 y 24 de abril de 1919. Copia, colección Marlene Poelzig. Hamburgo. Cit. por W. Pehnt: La arquitectura expresionista, pp.16 y 210 -n-.

(22).- Sobre la exhibición de trabajos de Obrist en la exposición del Arbeitsrat für Kunst de abril de 1919, y el citado intento de Taut, véase: W. Pehnt: La arquitectura expresionista, pp.55-56.

(23).- Cf. W. Pehnt: La arquitectura expresionista, pág.92.

(24).- Sobre ambas cuestiones, cf. W. Pehnt: La arquitectura expresionista, pág.213 -n-.

(25).- Citado por U. Conrads: Prólogo a la reedición alemana de 1964 de A. Behne: Der moderne Zweckbau. Tomado de la versión italiana: L'architettura funzionale, pág.13. Traducido expresamente para esta Tesis. Ver, en los apéndices, texto italiano completo de la obra y sus prólogos, así como versión castellana que de él se propone.

(26).- U. Conrads, prólogo cit. en nota anterior, pág.13.

(27).- Cf. W. Pehnt: La arquitectura expresionista, pp.186 y 217 -n-.

(28).- Cf. W. Pehnt: La arquitectura expresionista, pág.195.

(29).- B. Zevi: Poética de la arquitectura neoplástica, pág.15.

(30).- A. Behne: Holländische Baukunst in der Gegenwart, Wasmuths Monatshefte für Baukunst, Berlín, 1921-22.

(31).- U. Conrads, prólogo a A. Behne: La arquitectura funcional cit., pág.14.

(32).- W. Pehnt: La arquitectura expresionista, pág.195. La cita a Behne es de Holländische Baukunst in der Gegenwart, pág.14. La cita a Behne sobre Max Taut es de "Einige Bemerkungen zum Thema: Moderne Baukunst", en Max Taut: Bauten und Pläne. Berlín, 1927, pág.22 (cit.por Pehnt).

(33).- Carta de Poelzig a Gropius de 8 de julio de 1919; archivo Marlene Poelzig, Hamburgo., cit. por W.Pehnt: Metelontane, grandi speranze: il Deutscher Werkbund 1918-1924, en L. Burckhardt (ed): Werkbund Germania Austria Svizzera, Ed. La Biennale di Venezia, Venecia, 1977, pp.72, 77 y 80 -n.22-. La consulta de este artículo de Pehnt (en op.cit., pp.72-80) es fundamental para el conocimiento de las vicisitudes de la Deutscher Werkbund en el periodo citado.

(34).- H. Poelzig: Werkbundsarbeiten. Vortrag auf der Jahrestagung Stuttgart, 1919, en "Deutscher-Werkbund-Mitteilungen" núm.4, 1919, pp.109-124. Hay trad. italiana extractada: Prolusione alla riunione del Werkbund. Stoccarda, 1919, en F. Dal Co: Teorie del moderno, cit., pp.243-249. En la op.cit. en nota precedente, Wolfgang Pehnt comenta estas ideas de Poelzig y relata los acontecimientos ligados a su nombramiento. Pero, por lo que se refiere a la duración del mandato de Poelzig, Pehnt comete un error, pues fija su cese en 1922, a raíz de la exposición de la Werkbund en Munich (cf.op.cit., pág.80 -n.2.-). El cese se relacionó, en efecto, con dicha exposición, pero se produjo en la asamblea del año anterior y a consecuencia de las desavenencias sobre la preparación de la muestra. Véase W.C. Behrendt: Die Schicksalsstunde des Deutschen Werkbundes, en "Die Kornschauer", II, 5, 1921, pp.175-178, que ya da cuenta del cese de Poelzig.

(35).- H. Poelzig: Werbundsarbeiten... ("Las tareas de la Werkbund..."), cit. en nota precedente. Las frases citadas se han tomado de la versión italiana incluida en Teorie del moderno (ver nota precedente). Su traducción se ha hecho expresamente para esta Tesis. Los pasajes correspondientes en dicha versión italiana son como sigue: "Vogliamo ricollocare il Werkbund là dove era all'inizio, sul terreno del idealismo, non del compromesso e della rassegnazione (pág.243)...Il Werkbund deve

ricordarsi che è stato fondato da un movimento spirituale e non economico. Tra iniziative politiche ed economiche di ogni genere, questo spirito è stato fin troppo soffocato ed ora di ripristinarlo nella sua purezza. Arte e mestiere sono i due fondamenti sui quali deve basare il lavoro del Werkbund (pág.244).... Per mestiere intendo qualcosa di profondamente spirituale: un modo de sentire, non la perfezione tecnica in qualche settore professionale (pág.244)...Rispetto al Medioevo, i mezzi tecnici della nostra architettura si sono acresciuti e arricchiti, ma è ancora possibile, esattamente come nel caso del granaio in legno medievale, dare alle nostre costruzioni in cemento o ferro una forma che si adatte perfettamente alla loro tecnica costruttiva (pág.245)...Mi sembra che l'atmosfera spirituale chi regna attualmente fornisca le premesse per un arte che è in un certo senso spiritualmente affine a quella del Medioevo, e se vogliamo uscire dal caos, dovremo cominciare a disciplinare il nostro stile come ha fatto l'arte medievale (pág.246) Dobbiamo di nuovo capire che una grande arte ha anche bisogno di un contenuto entusiasmante e dev'essere intimamente connessa con l'anima del popolo, se intende evitare ogni degenerazione. Ci devono essere indifferenti i valori commerciali che vengono attribuiti alle opere d'arte; dobbiamo nuovamente servire l'arte con reverenza come fecero nella loro lotta piena di renunce i pochi grandi del nostro tempo, mentre la maggior parte degli artisti sprofondava nella palude degli interessi commerciali (pág.247)".

(36).- A. Behne: Kritik des Werkbundes, 1917, cit. Cabe indicar que la crítica manifestada entonces por Behne no respondía en absoluto al estado de opinión sobre el asunto en la Alemania del momento, como fácilmente puede deducirse de cuanto se ha expuesto en éste y los dos apartados, apartados precedentes de la presente Tesis; de hecho, provocó una polémica fulminante, algunos de cuyos episodios principales han sido reseñados por F. Dal Co en Teorie del Moderno. Véase al respecto F. Hellwag: Zur "Kritik des Werkbundes". Eine Entgegnung auf Adolf Behne, en "Die Tat", IX, 1917, y en Werkbund Archiv Jahrbuch", núm.1, Berlín, pp.130-133 (trad.it.en F.Dal Co, op.cit.: Crítica alla "Crítica del Werkbund". Una risposta a Adolf Behne, pp.233-236). También, B. Rauecker: Nochmals zur "Kritik des Werkbundes", en "Die Tat", IX, 1917, y en "Werkbund Archiv Jahrbuch", cit., pp.134-137 (trad. it., en F. Dal Co, op.cit.: Ancora sulla "Crítica del Werkbund", pp.236-239. Se observará que estos dos artículos aparecieron en primera edición en la misma publicación que había acogido la "Crítica" de Behne.

(37).- Carta de Gropius a Behne de 16 de septiembre de 1919, cit. por K.H. Hütter: Das Bauhaus in Weimar, Berlín, 1976, pág. 212, y por W. Pehnt: Mete lontane, grandi speranze....cit., pp.72 y 80 -n.3-.

(38).- Los datos sobre la composición del comité se han tomado de W. Pehnt: Meté lontane, grandi speranze..., cit., pág.72. Pehnt afirma que el número de sus miembros era 21 y, por el modo en que expone la cuestión, puede entenderse que aún habría que añadir al presidente. Sin embargo, parece más fiable la cifra de veinte dada por Behne, contemporáneo y muy próximo a los acontecimientos. Véase A. Behne: Werkbund, en "Sozialistische Monatshefte", XXXVI, núm.1., 1920, pp.68-69, en F. Dal Co, op.cit., pp.263-365.

(39).- K.E. Osthaus: Deutscher Werkbund, en "Das hohe Ufer", I, núm.10 octubre 1919, pp.237-245. Versión italiana extractada (con el título Werkbund) en F. Dal Co: Teorie del Moderno, cit., pp.249-252.

(40).- K.E. Osthaus, op.cit., pp.251-252, Los pasajes incluidos en el texto se han traducido expresamente para esta Tesis. En la versión italiana consultada son como sigue: "...sognano cattedrali e con ciò vogliono sostanzialmente la riedificazione morale dell'umanità (pág.251), "(Tali utopie sono presenti) nella lotta creativa che tende al massimo risultato espressivo.. ." (pág.252), "Qualsiasi artigianato è vincolato ad un corretto modo di costruire, come qualsiasi costruire dipende dal puro moto dell' anima. Sognare cattedrali in questo momento non è mera fantasia" (pág.251).

(41).- K.E. Osthaus, op., cit. En la versión italiana consultada estas frases corresponden a dall' ardente desiderio di bellezza e purezza" (pág.249), "dalla sacra convinzione che la terra non ci è data per sfruttarla alla ricerca del profitto" (pág.249) "...creare con gioia, imprimere in ogni creazioni la nostra gioia: questa era la grande idea che avrebbe dovuto redimere la nostra epoca" (pág.249), "Questa concezione, all'inizio comune a tutti i membri del Werkbund, in seguito venne trasformandosi. L'esposizione di Colonia del 1914, nel su impianto generale e in molti particolari, ha rappresentato, al proposito, una notevole deviazione" (pág.250).

(42).- K. Scheffler: Ein Arbeitsprogram für den Deutschen Werkbund, en "Kunst und Künstler", XVII, 1920, pp.43-52. Hay trad. it.extractada: Un programma di lavoro per il Werkbund, en F. Dal Co: Teorie del Moderno, cit., pp.254-259.

(43).- K. Scheffler, op.cit., pág.254 de la versión italiana, en la que aparece así la frase citada: "Se vi è la volontà di mantenere vivo el Werkbund e di renderlo strumento di rinnovamento nazionale, allora null'altro è auspicabile se non un nuovo slancio morale".

(44).- K. Scheffler, op., cit. En la versión italiana consultada: "Si lancia qui... un appello non solo alla limitazione dei consumi ma anche per lo sviluppo di ogni genere di lavoro di alta qualità, affinché la necessaria semplicità dei modi vita non si degradi nella grettezza, risultando invece una manifestazione di impegno culturale". (pág.256)... "Onde attuare tale programma il Werkbund deve nuovamente riflettere sulle idee che costituiscono la sua premessa." (pág.257)...Il Werkbund deve muoversi diversamente da quanto fatto in passato se effettivamente intende promuovere il lavoro di qualità; l'Associazione deve divenire una corporazione piuttosto che un club di artisti e un'unione di interessi..." (pág.258).

(46).- A. Behne: Werkbund, cit., en nota (38) del presente apartado de esta Tesis, pp.264-265. En los Apéndice se incluye una versión castellana de este artículo, realizada expresamente para esta Tesis.

(47).- F. Hoeber: Über Werkbundarbeit und Volksbildung. Eine Kritik und ein Programm, en "Die Neue Rundschau", XXXI, núm.7, 1920, pp.827-837. Trad. it. extractada en F. Dal Co: Teorie del Moderno, cit., pp.259-263.

(48).- W.C. Behrendt: Stuttgart. Zur Tagung des Deutschen Werkbundes, en "Kunst und Künstler", XVII, 1919-20, pp.90-91. Hay trad. it: Sulla seduta del Werkbund a Stoccarda, en F. Dal Co: Teorie del Moderno, cit., pp.252-253. En la versión italiana consultada: "con chiarezza e decisione...", "...la via sulla quale indirizzare la ricerca della soluzione della questione è stata solo indicata...", "...in maniera chiara e univoca...", "...organizzazione commerciale-industriale...", "...nella direzione del suo programma culturale originario, al fine di nobilitare il lavoro artigianale...ed incrementare la qualità dei prodotti." "Nel grembo dell'artigianato, nelle officine, nei cantieri, con l'osservazione diretta e l'esercizio pratico...", "...tutte le forze e l'autorità che ancora gli rimangono..."

(49).- Las referencias textuales que de aquí en adelante se hacen a las opiniones de Behne sobre las consecuencias de la reunión de Stuttgart se han tomado del artículo Werkbund (1920), cit., del que hay traducción castellana en los Apéndice de esta Tesis.

(50).- En particular en el artículo Kritik des Werkbundes (1917)



del que hay traducción cast. en los Apéndices de esta Tesis.

(51).- Ver nota (49).

(52).- W. C. Behrendt: Stuttgart. Zur Tagung des Deutschen Werkbundes, cit. En la edición italiana, el pasaje citado es como sigue: "Si fa...più realistica la speranza che la Germania saprà piantare un seme fecondo rinnovando il proprio artigianato, ma non nel senso romantico di Ruskin o dell'arcaismo de Morris; bensì perseguido una nuova gioia nel lavoro e una nuova dignità nella professione nel senso di un rifiuto di un modo di produzione privo di spirito, organizzato meccanicisticamente. (pág.253).

(53).- W. Pehnt: Mete lontane, grandi speranze..., cit., pág.76. El pasaje citado aparece así en dicho texto: "...è innegabile che parecchie attività del Werkbund...avevano il carattere di doverose e logorante esercitazioni piuttosto che di convinte azioni di stimolo. L'annuario di 1920, con i suoi tentativi di rivivificare le technique artigianale del tempo passato, rispecchia perfettamente questo clima nel quale si innestano anche le interminabili discussioni sullo stile e sul tipo, sul lavoro meccanizzato o sul lavoro manuale che il congresso di Stoccarda del Werkbund non aveva certamente spento, ma che si trascinavano da anni nelle pubblicazioni dell'associazione stessa".

(54).- W.C. Behrendt: Die Schicksalsstunde des Deutschen Werkbundes, en "Die Kornscheuer", II, núm.5, 1921, pp.175-178. Hay trad. it. extractada: La crisis del Werkbund, en F. Dal Co: Teorie del Moderno", cit., pp.265-267. En los Apéndices de esta Tesis Doctoral se incluye una traducción castellana de la versión italiana, realizada expresamente para esta investigación.

(55).- A. Behne: Kunst, Handwerk, Technik, en "Die Neue Rundschau XXXIII, núm.10, 1922, pp.1021-1037. Hay versión italiana extractada: Arte, artigianato, tecnica, en F. Dal Co: Teorie del Moderno, cit. pp., 289-300. En los Apéndices de esta Tesis, y realizada expresamente para la misma, se incluye traducción castellana de esta versión italiana.

(56).- W.C. Behrendt: La crisis del Werkbund (ver nota 54 de este mismo apartado de la presente Tesis). Por la ed.it.cit., cf. pág.265.

(57).- W.C. Behrendt: La crisis del Werkbund. El subrayado es de Behrendt. Por la ed.it. cit., en nº.54., cf.pág.266.

(58).- W.C. Behrendt: La crisis del Werkbund. Por la ed. it. cit. en nº. 54, cf. pp.266-267. Ibidem las demás referencias

a este texto de Behrendt que se hacen a continuación.

(59).- W. Pehnt: La arquitectura expresionista, cit., pág.9.

(60).- A. Behne: Arte, artesanado y técnica (ver nota 55 de este mismo apartado de la presente Tesis). Por la ed. it. cit., cf., pág.289.

(61).- A.Behne: Arte, artesanado y técnica. Por la ed. it. cit. en n.º.55, cf. pág.290.

(62).- A. Behne: Arte, artesanado y técnica. Por la ed. it. cit. en n.º.55, cf. pp.290-291.

(63).- A.Benhe: Arte, artesanado y técnica. Por la ed. it. cit. en n.55, cf. 292 y 293-294.

(64).- A. Behne: Arte, artesanado y técnica. por la ed. it. cit. en n.55, cf. pp.292-293.

(65).- A. Behne: Arte, artesanado y técnica. Por la ed. it. cit. en n.55, cf. pág.293.

(66).- A. Behne: Arte, artesanado y técnica. Por la ed. it. cit. en n.55, pp.293-294.

1.5.- LA FORMACION DEL CONCEPTO  
DE NEUE SACHLICHKEIT

### 1.5.- La formación del concepto de Neue Sachlichkeit

El proceso de "retorno al presente" o "retorno a los hechos", es decir, el proceso de asunción por parte de los arquitectos de la vanguardia alemana de una postura más objetiva y realista a partir del otoño de 1919, que en el apartado anterior hemos visto encarnado en la figura de Adolf Behne y en los acontecimientos en que éste tomó parte directa, fué un fenómeno mucho más complejo y rico de lo que hemos tenido en cuenta hasta ahora. Abarcó un amplio conjunto de actitudes que conformaron toda una mentalidad general, llena de componentes y matices, la cual recibe el nombre de Neue Sachlichkeit ("Nueva objetividad"). Pero esto no es todo, ya que, en el transcurso de los diez años siguientes, el término Neue Sachlichkeit fué abriéndose camino hasta identificarse con todo un movimiento arquitectónico,

con los proyectos y construcciones derivados de él y, en ocasiones, hasta con un estilo arquitectónico determinado.

No resulta fácil rastrear los múltiples caminos por los que este concepto de Neue Sachlichkeit se fue introduciendo en el debate arquitectónico de los años veinte, la década racionalista por antonomasia del Movimiento Moderno. Ni siquiera es fácil detectar en las tres primeras cuartas partes de la década si realmente se está reconociendo la existencia de una tendencia arquitectónica concreta identificable con este nombre. Y ello por varias razones.

En primer lugar, es cierto que la asunción de nuevas tareas por arquitectos como Gropius, Taut y Poelzig y el conocimiento de construcciones provenientes de otros países estaban llevando al ambiente alemán de la época aires de mayor "objetividad", y ello no dejaba de reconocerse, incluso de reconocerse por escrito. Pero encontrar el término Sachlichkeit en textos de la época aludiendo a esta circunstancia puede llevar a error. "Objetividad" es palabra de uso tan común en la lengua alemana como en la nuestra, por lo que no es fácil determinar a primera vista si con ella se está designando una característica, propiedad o aspiración, o bien un movimiento arquitectónico definido, máxime en un idioma en que se inician con mayúscula tanto los nombres comunes como los propios, por lo que este factor

de énfasis, que pudiera resultar un indicio en otros casos, no lo es en éste.

En segundo lugar, resulta también claro que las reivindicaciones de la técnica y de la división del trabajo que hacía Behne en 1922 nos indican que el espíritu que estaba madurando no era sino un rescate o reedición de la Saclichkeit de Muthesius. Pero los mismos reparos existentes para reconocer en este personaje al padre de las nuevas ideas se extendían a la denominación de un movimiento que se basara en ellas. No parecía oportuno en un principio bautizar las nuevas teorías de igual modo que Muthesius lo había hecho con las suyas. Usar en la Alemania de entonces el término Neue Saclichkeit en este sentido hubiera sido casi lo mismo que hablar de "nuevo muthesianismo".

En tercer lugar, existía una tendencia pictórica en la Alemania de la época conocida desde 1924 precisamente con ese nombre, Neue Sachlichkeit, aunque estaba aglutinada en torno a un grupo activo como tal desde 1920. Ello constituía una buena referencia, exenta de toda sospecha de muthesianismo, para denominar el nuevo movimiento arquitectónico. Pero una operación de trasvase terminológico de este tipo requiere tiempo (y así ocurrió, como vimos, con la adopción del término "expresionista" para la arquitectura), pues precisa

del previo reconocimiento de identidades ideológicas que pasen por encima de las diferencias de motivos, medios, técnicas, modelos y repertorios formales que existen entre disciplinas tan distintas. Y ello resultaba aún más complicado de lo común en este caso, pues ya vimos que uno de los componentes iniciales de la nueva forma de pensar era, precisamente, una revisión de la idea de Gesamtkunstwerk y, por tanto, una reivindicación de la especificidad de cada disciplina, en nombre del semperiano concepto de "unidad constructiva".

En cuarto lugar, Oud ya había propuesto en Holanda la denominación "nieuwe zakelijkheid", en 1921 o quizá aún antes, para designar un movimiento arquitectónico que naciera de la idea de que una actitud objetiva ante la arquitectura constituía una necesidad de los nuevos tiempos y de que, también necesariamente, ello habría de llevar a la adopción de nuevos códigos estéticos y constructivos. Pero el conjunto de circunstancias que acaban de citarse hacían que en Alemania no existiera un ambiente propicio para adoptar dicha denominación de modo inmediato. Theo van Doesburg, en un escrito de 1929, indicaba que, aún después de 1923, este término de Oud era "equivocadamente comprendido" en el país germano (1).

Kenneth Frampton ha notado que Wölfflin ya había utilizado

el término Neue Sachlichkeit para caracterizar una tendencia artística: la visión lineal desarrollada en el arte decimonónico (2). Podría surgir la tentación de encontrar aquí un quinto elemento de resistencia a designar un nuevo movimiento con la expresión que nos ocupa, dado que ésta se había utilizado relativamente poco tiempo antes para caracterizar otro movimiento completamente distinto. Pero, precisamente por tratarse de dos tendencias tan distintas, resulta muy poco probable que nadie hubiese temido inducir a confusión al llamarlas igual. Las razones por las que Wölfflin usó tal término son tan ajenas a la problemática de la arquitectura de los años veinte, que no puede sino considerarse que estamos ante una mera coincidencia que en nada influyó en cuanto estamos analizando.

Si tenemos en cuenta todos estos factores, no debe extrañarnos que la expresión Neue Sachlichkeit, que representaba una forma de pensar común desde los albores de la década, no fuese usual para indicar inequívocamente una tendencia arquitectónica hasta 1927, 1928 e incluso 1929, momento a partir del cual aparece frecuentemente con tal significado en todas las discusiones y escritos. En el extenso lapso intermedio, los conceptos ligados a este término se extendieron y ramificaron hasta formar una maraña casi inextricable.

Con la perspectiva de los años, el concepto se nos aparece



como algo vago y complejo. Los nítidos contornos cronológicos y de contenido que la Neue Sachlichkeit tiene en el campo de la pintura se desdibujan al pasar a la arquitectura. En principio, el término parece englobar factores de distinta naturaleza. Con la Neue Sachlichkeit se asocian el realismo, la objetividad, la arquitectura industrial, el taylorismo, los avances tecnológicos, la construcción del socialismo, los ideales democráticos, etc. En sus primeras manifestaciones arquitectónicas puede identificarse con la idea de racionalismo tanto como con la de funcionalismo.

El término se hace aún más difuso si atendemos a cuestiones estrictamente lingüísticas. Ya hemos indicado que el adjetivo sachlich, que deriva de Sache (cosa, objeto), puede significar a un tiempo objetivo, pertinente y positivo. Sachlichkeit es un sustantivo prácticamente sinónimo de Realismus (realismo) o de Unparteilichkeit (imparcialidad), pero si quisiéramos significar las cualidades objetuales, la "coseidad" o entidad de cosa, nunca usaríamos la palabra Sachlichkeit sino, probablemente, Gegenstandlichkeit o Dinglichkeit. Sin embargo, Gegenstand y Ding son sustantivos que, a su vez, significan, como Sache, "cosa" u "objeto".

Probablemente, más de un "traduttore-tradittore" debe haber introducido el equívoco entre lo objetual y lo objetivo al relatar algunas de las vicisitudes de la formación del

concepto del que nos ocupamos. Por ejemplo, un personaje que, por varias razones de las que luego nos ocuparemos, contribuyó de forma muy destacada a la recuperación del ideal de la objetividad en Alemania, el soviético El Lissitzky, era igualmente un decidido partidario de la objetualidad. Su entendimiento de los productos artísticos como "objetos" universales, sus Prouns, objetos que pudieran ser entendidos como propuestas tanto arquitectónicas como pictóricas o escultóricas, diluyendo las diferencias convencionalmente establecidas entre las tres artes, así lo atestiguan. Es significativo que la revista que promoviera en Alemania a comienzos de la década de los veinte llevara, precisamente, el nombre de "Objeto". Pero también lo es que utilizase el término Gegenstand, y no Sache, y que desde sus páginas preconizase una actitud objetiva, o sachlich.

Toda esta a la vez confusa y estimulante situación (tanto por lo que se refiere al concepto que estamos estudiando como al momento en que se desarrolló) explica en buena parte que la mayoría de los historiadores recientes de la arquitectura moderna afirmen, como más abajo veremos que la Neue Sachlichkeit es de la máxima importancia para caracterizar el panorama de los años veinte y, al propio tiempo, soslayan el problema de fondo del análisis del concepto mismo, al que hacen someras referencias, por lo común no coincidentes entre sí. Para algunos representa la consolidación de los principios funcionalistas

que provocaron la entrada en crisis del expresionismo. otros entienden que la Neue Sachlichkeit es sólo una etiqueta que algunos arquitectos toman prestada del debate de otros campos artísticos para justificar el valor de su propia obra. Para unos, constituye una tendencia más, ligada a la experiencia de algunos arquitectos dentro del desarrollo de la arquitectura de la década de los veinte, pero para otros fué la tendencia determinante del camino que tomó la producción de vanguardia del periodo, pues coincide con los planteamientos racionalistas y técnico-constructivistas, que eran entonces los fundamentales en el debate arquitectónico. Algunos entienden que se trata de un fenómeno intermedio entre el Expresionismo y el Estilo Internacional pero, en fin, otros lo identifican plenamente con este último.

Esta situación refleja en cierto modo la que se dió entre los críticos e historiadores del periodo que constituye el objeto de estudio propio de esta Tesis. Autores como Platz o Taut entienden que la Sachlichkeit, o la Neue Sachlichkeit, indistintamente, constituye el principio teórico fundamental para entender el fenómeno de la nueva arquitectura en su conjunto. Karel Teige y Le Corbusier están entre los que usan el concepto para avalar sus propias posturas en la polémica sobre las distintas opciones que para el Movimiento Moderno se abren en el periodo. Ya en los años treinta, la idea fué objeto de cierto rechazo y asocia-

da a una desviación de los fines propios del movimiento, como hace Gropius en La nueva arquitectura y la Bauhaus, vinculándola con planteamientos meramente utilitaristas.

Todo esto hace que resulte obligado ocuparse aquí de este asunto y hacerlo, no desde el momento en que el término se hizo usual, sino desde antes, a partir del período en que las ideas que se relacionan con él empezaron a abrirse paso. Para ello, comenzaremos por dar marcha atrás en el tiempo con respecto al momento último de que nos ocupamos al final del anterior apartado de esta Tesis, lo que es necesario para tomar en consideración ciertos aspectos que hasta ahora se salían de nuestro punto de mira y en este momento resultan cruciales. Pasaremos después a estudiar la incidencia concreta que en la formación de la Neue Sachlichkeit en Alemania tuvieron otros planteamientos de la joven arquitectura europea. Por fin, y a través de la visión del concepto que tienen los historiadores recientes, trataremos de explicar cómo se consolidó el concepto en suelo germano hacia finales de la década de los veinte, aunque las dificultades de toda índole que hasta aquí venimos apuntando no permitan abrigar esperanzas de llegar a un esclarecimiento total.

En primer lugar, es interesante observar que el auge del expresionismo arquitectónico se produjo en Alemania en los mismos momentos en que comenzaban a manifestarse los primeros síntomas

de una general transformación cultural que afectaría a todos los campos del arte entre 1920 y 1930. Los arquitectos se incorporaron a estas nuevas tendencias con un cierto retraso, lo que en realidad constituye una constante de todo el período moderno. Esta incorporación tardía les hizo mantener posiciones que rápidamente estaban viéndose superadas. En cierto modo, es lógica esta inercia de la arquitectura respecto a otras artes en todo el período de desarrollo de la vanguardia. Las posibilidades técnicas, económicas y de tiempo que tiene experimentar con un cuadro y sacar conclusiones de la experiencia nada tienen que ver con las que proporciona un edificio. En el primer caso, se requieren el empeño de una sola persona, un material asequible y barato y unos pocos días o semanas para comprobar los resultados. En el segundo, se precisa una complicada coordinación de medios productivos, una costosa inversión y un dilatado período, de varios meses o incluso años para poder acceder a un proceso de prueba y error. Así, que no puede sorprender que en este caso, como en tantos otros, la arquitectura acusara recibo de las innovaciones que se estaban produciendo con bastante posterioridad al momento en que éstas habían surgido en otros ámbitos artísticos.

Habría que hacer al menos cuatro precisiones a lo señalado en el párrafo anterior. La primera parte de la observación obvia de que el tiempo no corre del mismo modo en todos los

periodos históricos. Y en el que estamos considerando corría muy deprisa, al menos por lo que respecta a la emisión de ideas, propuestas, teorías y programas, y a su sustitución por otros nuevos en medio del fragor de las discusiones. Así, debe considerarse que el lapso de dos o tres años abierto entre la consolidación de la Neue Sachlichkeit en pintura y la consiguiente consolidación ideológica en el campo arquitectónico constituye, en efecto un retraso considerable. Esta consolidación de las ideas de la Neue Sachlichkeit en arquitectura puede fijarse en 1922, con el artículo Kunst, Handwerk, Technik o, mejor aún, en 1923, con el libro Der moderne Zwerckbau, ambos, como ya sabemos, debidos a Adolf Behne.

La segunda precisión a hacer se funda en que la incidencia de las condiciones económicas generales en la arquitectura y en las demás artes tiene un carácter bien distinto. Se precisaban para un cambio en la primera ciertas condiciones objetivas que no se produjeron en la Alemania hasta 1925, cuando empezó a remitir la atroz inflación de los años anteriores. Los arquitectos, ante la mejora de las perspectivas de la actividad constructora, se adhirieron, con el mismo entusiasmo con el que soñaron catedrales y construyeron castillos en el aire algunos años atrás, a unos programas completamente opuestos, en los que las concepciones funcionalistas y la exaltación de la máquina y de la técnica fueron los componentes principales. Fruto de esta adhesión fue la consolidación de la Neue Sachlichkeit.

no ya en el campo de las ideas o de las actitudes, sino en el de las realizaciones concretas. La primera manifestación inequívoca de tal consolidación es, sin duda, la sede de la Bauhaus en Dessau, de 1925, mientras que la Weissenhofsiedlung de Stuttgart, de 1927, representa ya el momento de plena madurez del movimiento.

La tercera de las cuatro precisiones anunciadas se corresponde con un asunto ya indicado más arriba: la entrada de un determinado concepto en un campo dado, que ya hemos visto no tiene por qué coincidir con el instante en que se producen sus primeras aplicaciones prácticas, tampoco tiene por qué coincidir con el momento en que expresamente se reconoce que dicha entrada se ha producido. Esto fué lo que ocurrió en el caso de la Neue Sachlichkeit, que en realidad no se comenzó a consolidar en el aspecto crítico e historiográfico hasta que se usó dicho término para designar un movimiento o una tendencia arquitectónica definida. Este tercer tipo de consolidación es algo más impreciso que los anteriores. Behne usa tal concepto prácticamente en este sentido en 1927, en un escrito sobre Max Taut, entendiendo que un ideal concreto no puede sino traducirse en un tipo de arquitectura concreta (3). Dentro de las muchas discusiones terminológicas habidas en el Congreso de los CIAM de La Sarraz, de 1928, la expresión Neue Sachlichkeit fué defendida por los representantes alemanes como la óptima para designar

el nuevo movimiento arquitectónico en su conjunto. En su polémica con Teige, de 1929, Le Corbusier interpreta que "Neue Sachlichkeit es la reciente insignia tras la cual se agrupan las vanguardias de Alemania, Holanda y, en parte, Checoslovaquia" (4). Sin duda alguna, el término se está usando ya de forma generalizada e inequívoca en el sentido indicado en 1929. Bruno Taut lo hace así en su obra Die Moderne Baukunst in Europa und Amerika, que es de ese año. En esa misma fecha, Gustav Adolf Platz está preparando la segunda edición de su Die Baukunst der neuen Zeit, que aparecerá en 1930, y corrige y amplía la primera edición, que era de 1927, especialmente para dar a la palabra Sachlichkeit esta significación precisa.

Las tres precisiones anteriores nos han servido para tratar de datar el paso de la Neue Sachlichkeit a la arquitectura en diferentes aspectos. En todos ellos se trataba de detectar el modo en los que, según el punto de vista correspondiente, los planteamientos inicialmente pictóricos de la Neue Sachlichkeit se tradujeron a términos arquitectónicos. Y es aquí donde hay que hacer al respecto una cuarta precisión: hay otra posibilidad de paso de conceptos de unos ámbitos a otros, que no implica tal traducción, sino solamente identificación personal o reverberación simpática en los protagonistas. También en este aspecto, de comunidad de intereses y actitudes entre arquitectos y representantes de la Neue Sachlichkeit en otros campos, se



produjo un trasvase de este ideal, que llevó a la estrecha colaboración entre "objetivistas" o "realistas", pero cada uno trabajando dentro de los límites de su propia disciplina. El primer paso dado en esta dirección se nos presenta aún más vago e impreciso que los momentos iniciales antes estudiados, pues una identificación ideológica de este tipo tuvo que producirse de modo inmediato y automático, pero no hay pruebas sólidas de ello. En el proyecto de Teatro Total, con el que Gropius pretendió dar un marco arquitectónico a los planteamientos escénicos de Piscator, tenemos un ejemplo evidente de plena identificación interdisciplinar de esta índole, pero se trata de un ejemplo tardío, de 1927, y no sirve a nuestro propósito.

Sin duda, este proyecto, que es tan de Gropius como de Piscator, es una elocuente muestra de que en estos momentos los autores y teóricos del teatro estaban reflexionando sobre la arquitectura mientras que los arquitectos hacían lo propio con el teatro. Por otro lado, Brecht y el mismo Piscator, para quienes esta propuesta de Teatro Total tenía un especial significado integrador, son reconocidos representantes de la tendencia Neue Sachlichkeit en literatura. Sin embargo, sacar de ahí la conclusión, como hace Benevolo, de que dicho proyecto representa el momento de plenitud de la introducción de la fórmula de la "nueva objetividad" en arquitectura, es ir demasiado lejos. Sólo en el sentido restringido de recíproca acción interdisciplinar produci

da por la resonancia ideológica que aquí hemos dado al fenómeno puede ser aceptada esta indicación de Benevolo (5). Los comentarios que sobre esta propuesta arquitectónica han hecho Tafuri y Dal Co parecen ajustarse mucho más a dicha interpretación restringida de las relaciones arquitectura y Neue Sachlichkeit:

Se trata de una síntesis de las investigaciones teatrales realizadas en el seno de la Bauhaus... El Total Theatre... pretendía ser un instrumento de iniciación del público en un universo tecnológico capaz de "hablar"; para Piscator, este teatro está llamado a dar vida a una didáctica política paralela a la de Brecht; para Gropius, lo que cuenta es demostrar que la implicación es alcanzable mediante una perfecta síntesis de tecnología y arquitectura. La máquina es aquí instrumento de una ideología del consenso que expresa, como ninguna otra obra de los años 1920-1930, la utopía política que subyace en la búsqueda de los artistas radicales de la República de Weimar (6).

Resumiendo las consecuencias de las cuatro precisiones que se acaban de hacer, pueden determinarse al menos cuatro momentos distintos de paso de la Neue Sachlichkeit a la arquitectura: el de la traducción de las ideas (1922 ó 1923), el de su encarnación en edificios concretos (entre 1925 y 1927), el de su consolidación crítica, historiográfica y terminológica (entre 1927 y 1929) y el de colaboración interdisciplinar (que, en el estado actual de nuestros conocimientos, resulta difuso). Pero el camino había comenzado a ser andado por los pintores bastante antes, desde 1920 al menos.

En 1920 los pintores se hallaban en unas condiciones muy distintas a las de los arquitectos para dar respuesta a las consecuencias del desastre bélico, la humillación de Versalles y la crisis económica. Un grupo de pintores, encabezados por Otto Dix, Georg Grosz y otros antiguos dadaístas, hastiados del excesivo individualismo y del místico espiritualismo de los expresionistas, comenzaron a reclamar para el arte una mayor objetividad y realismo. Partiendo de la necesidad de un mayor compromiso con el presente, este grupo propugnaba desterrar toda irracionalidad y contribuir a la búsqueda de soluciones y respuestas inmediatas a la realidad social y económica. Con esta actitud se oponían, dando un bandazo característico de aquellos días, tanto a las utopías expresionistas como al nihilismo dadaísta, movimientos ambos en los que la mayoría de los miembros del grupo había participado anteriormente.

Este grupo, que produjo obras gráficas de carácter realista con una intención de denuncia social, constituye el movimiento de Die Neue Sachlichkeit en pintura, aunque tal nombre no les fué adjudicado hasta 1924 por el crítico G.F. Hartlaub, al convocarlos para una exposición de sus trabajos, que se celebró en Mannheim en 1925. El propio Hartlaub relata así su pretendida invención del término (aunque tal invención, según hemos visto, sólo lo pudo ser en el restringido contexto del que en este momento nos estamos ocupando):

La expresión Neue Sachlichkeit fué en realidad acuñada por mí en el año 1924. Un año más tarde, se inauguró en Mannheim la exposición que llevaba el mismo nombre. En realidad, el término debía ser aplicado como etiqueta para el nuevo realismo dotado de un aire socialista. Estaba relacionado con el sentimiento contemporáneo, general en Alemania, de resignación y cinismo tras un periodo de esperanzas exhuberantes (que había encontrado salida en el expresionismo). El cinismo y la resignación son el lado negativo de la Neue Sachlichkeit, y el lado positivo se expresa en el entusiasmo por la realidad inmediata como resultado de tomar las cosas de modo totalmente objetivo sobre una base material, sin investir las de inmediato con implicaciones ideales. Esta saludable desilusión halla en Alemania su expresión más clara en la arquitectura (7).

Este "realismo socialista" del que habla Hartlaub es muy diferente en sus manifestaciones externas al fenómeno que con ese mismo nombre se desarrolló en la Unión Soviética a partir de los primeros años treinta, aunque presenta no pocas similitudes de intención con él. De lo que se trataba en este caso era de suprimir todas las referencias estéticas para concentrar las fuerzas en la solución de los problemas reales, de eliminar todo sentimentalismo y considerar el presente como punto de partida. Con ello, como ha señalado Lionel Richard, "la realidad en bruto y lo concreto sustituyen a la imaginación, el subjetivismo, el idealismo" (8).

Estos pintores de la Neue Sachlichkeit hacen uso de un lenguaje mordaz, satírico y cruel, que les servirá como instrumento

para manifestar un radical antibelicismo, el rechazo a toda forma de represión política y el desprecio por el mundo de la burguesía, el cual muestran caricaturizado en escenas de la vida cotidiana sarcásticamente representadas.

Egbert ha señalado que "el nuevo realismo, que rechazaba completamente el dadá y el expresionismo, procuraba como meta expresar el presente histórico con el documento como medio de expresión" (9). Los documentos de este nuevo realismo sachlich (recuérdese que en lengua alemana, Realismus y Sachlichkeit son prácticamente sinónimos) muestran personajes groseros y vulgares, ridículas escenas familiares, críticos cuadros callejeros o soldados tullidos despojados de toda aureola heroica y manifestando a gritos su carácter de títeres del poder. Muchos de sus temas recuerdan a los del expresionismo pictórico prebélico, pero el contenido político de estas obras de los artistas de la Neue Sachlichkeit es mucho más directo y manifiesto, entre otras cosas porque las condiciones sociales y políticas lo hacen ahora mucho más posible que en el marco de la estructura imperial. Así, el valor documental, de crudo testimonio directo de los aspectos más negativos de la realidad, relega a un segundo plano los valores estéticos y las intenciones más propiamente artísticas que desarrollaron los expresionistas.

El movimiento de la Neue Sachlichkeit surgió pues como un fenómeno

no producido en el campo de la pintura, pero pronto desbordó estos límites y se extendió a otras esferas artísticas, llegando a caracterizar el conjunto de las experiencias de la década de los veinte. No se trataba, por tanto, de un nuevo "ismo" figurativo, ni de un movimiento de vanguardia nacido según el modelo de tantos otros corrientes en la década anterior. Ni siquiera en su modo de presentarse en sociedad se asemejó a ellos. Su nacimiento no estuvo acompañado de llamativos manifestos y huyó de toda retórica y grandilocuencia. Su actitud discreta en estos aspectos propiciaba en verdad una mucho mayor incidencia social, saliéndose de los confines de la actividad artística e insertándose en la comunidad de modo bastante más efectivo que el que habían logrado los exaltados expresionistas. El compromiso político se constituyó en su punto de referencia fundamental. Esta actitud se extendió desde la pintura a todos los demás campos artísticos, tanto plásticos como literarios.

Por ejemplo, en literatura estas actitudes podemos encontrarlas, como someramente se había indicado ya un poco más arriba, en las obras y teorías de Hasek, de Piscator o de Brecht. La deliciosamente mordaz sátira antibelicista de Jaroslav Hasek "El valiente soldado Schweik", fué adaptada al teatro precisamente por Piscator y Brecht. Las representaciones teatrales se planteaban como una llamada de atención hacia lo concreto, lo objetivo y lo racional, huyendo de provocar en el espectador cualquier

tipo de reacción de índole sentimental. Bertold Brecht, que había estado relacionado con las tendencias expresionistas y que mantuvo desde los comienzos de la década de los veinte una constante actitud realista, muy relacionada, ya en los años treinta, con el realismo socialista, definió así lo que entendía por realismo en literatura:

Ser realista significa:

- Presentar el sistema de la casualidad social.
- Desenmascarar las ideas dominantes como las de quienes detentan el poder.
- Escribir desde el punto de vista de la clase que tiene listas las soluciones más amplias para las dificultades más urgentes en que se encuentra la sociedad humana.
- Subrayar en todo proceso los puntos de desarrollo.
- Ser concreto y posibilitar la abstracción (10).

Resulta evidente que extender estos criterios a la arquitectura no era tarea fácil. A los razonamientos arriba expuestos sobre los problemas que suscitaba la traslación de los ideales de la Neue Sachlichkeit a un lenguaje arquitectónico, habría que añadir una observación más: la arquitectura no tiene la posibilidad de representar una realidad exterior como la tienen la pintura o la literatura. El realismo en arquitectura no puede sino referirse a una objetividad o legalidad internas. De aquí que pudiera entenderse el determinismo técnico semperiano como un fundamento "realista" para atacar los problemas de la forma

a partir de la construcción que era, lógicamente, una "nueva" construcción. El compromiso social es, en cambio, mucho más fácilmente traducible a términos arquitectónicos: la concesión de prioridad a los aspectos funcionales, económicos y de inserción en la vida de una "nueva" comunidad puede interpretarse en este sentido como una verdadera asunción de una "nueva objetividad" por parte de los arquitectos. Incluso Benevolo ha considerado que en este aspecto del compromiso social la arquitectura tiene más posibilidades de llegar a ser "realista" u "objetiva" que el mismo teatro. Por eso, este autor italiano, que interpreta que Neue Sachlichkeit es, más que ninguna otra cosa, una expresión tomada del debate literario que "sirve para aclarar la relación del movimiento arquitectónico con las análogas experiencias en otros campos", entiende que la nueva arquitectura es más capaz que el teatro de Brecht a la hora de acercarse al hombre como miembro de una comunidad, apelando a su razón y no a su sentimiento:

Para este objetivo, los arquitectos se encuentran con ventaja sobre los escritores; estos últimos están obligados a presentar al público sus propuestas por vía indirecta, modificando las formas tradicionales de entretenimiento destinadas a ocupar el tiempo libre (y, por lo tanto, dirigiéndose al público precisamente cuando éste espera la evasión de las responsabilidades de cada día), mientras que la arquitectura se ocupa del hombre en cada momento de su jornada y se le acerca precisamente cuando piensa en sus intereses concretos (11).

Así pues, resultaba viable que en aquellos momentos se diese



una comunidad de intereses y actitudes entre arquitectos y representantes de la Neue Sachlichkeit en otros campos artísticos, sobre todo cuando existía una convergencia en el compromiso social. Pero para poder hablar de arquitectura Neue Sachlichkeit se precisaba antes una traducción que, lógicamente, había de ser trabajosa: ¿cómo dar una "forma" específicamente arquitectónica a estas preocupaciones? Ni qué decir tienen que, en el campo concreto de las artes figurativas, adaptar a la arquitectura el repertorio formal de las crudas imágenes de los pintores de la "nueva objetividad" era literalmente imposible y carente de sentido. Además, en el momento en que los pintores ofrecían otras crudas imágenes, los arquitectos estaban, como ya sabemos, proponiendo imágenes bien distintas y ensimismados en problemas de muy otra índole aunque, sobre el papel, sus preocupaciones sociales y políticas fuesen equivalentes.

En efecto, y según vimos, el espíritu revolucionario no había llevado hacia 1920 a los arquitectos a una realista denuncia social, sino al rechazo verbal y a la fantasía y, políticamente, al escapismo. El expresionismo fue uno de tantos ejemplos en nuestro siglo de que la relación entre ideología y arquitectura no es biunívoca. El común compromiso político con los pintores y escritores de la Neue Sachlichkeit no tenía por qué producir automáticamente una arquitectura Neue Sachlichkeit y, de hecho, el fenómeno no se produjo hasta bastante después. Los arquitectos de vanguardia se hallaban en el amanecer de la década en fase de socialismo utópico y el paso a la fase de socialismo científico aún no se había comenzado.

Por ejemplo, los grandes edificios escénicos proyectados o cons-

truidos por Hans Poelzig en esos días constituían un excelente fundamento temático para desarrollar una propuesta tipológica de espacios de reunión y concentración para la nueva sociedad de masas, o bien para crear, en colaboración con la vanguardia de los hombres del teatro, un espacio total constituido en marco para la implicación política de los espectadores y para el despertar de su conciencia social mediante la apelación a la razón en marcha, como harían Gropius y Erwin Piscator en 1927. En ambos casos hubiese podido decirse que los arquitectos estaban sintonizando con las preocupaciones de los artistas vinculados a la Neue Sachlichkeit.

Pero las respuestas de Poelzig distaban mucho de mostrar tal sintonía. Así, la berlinesa Grosses Schauspielhaus, de 1919,<sup>237</sup> pese a que un crítico como Karl Scheffler dijera que, debido al color de sus revocos exteriores, parecía "una imagen amenazadora de la revolución roja" (12), y pese también a la influencia que en la iniciativa de su construcción tuvieron un empresario teatral como Max Reinhart y el movimiento del "Teatro del Pueblo" ha podido ser justamente descrita por Pehnt como un espacio escénico "pensado como compendio del pueblo emocionalmente afectado en su totalidad", cuyo exterior "se alzaba como una masa extraña y amenazadora tan misteriosamente seductora como tenebrosamente prohibitiva", mientras que el interior era "una cueva, la iluminada y suave gruta que venía después de los túne-

les y los corredores"; es decir, como un edificio neta e inequívocamente expresionista, al que no puede hallársele ningún vínculo con los planteamientos de la Neue Sachlichkeit (13). Y lo mismo puede decirse de los sucesivos proyectos de Poelzig para el Palacio de los Festivales de Salzburgo, en los que el edificio se presentaba con la imagen y el significado de una Stadtkrone y, con más propiedad que nunca, como un ejemplo de "arquitectura alpina". Al presentar en una conferencia de 1921 uno de estos proyectos, situado "no sobre cualquier pedazo de tierra, sino a cielo abierto, entre las montañas, con la vista sobre los Alpes", Poelzig aprovecha para hacer un auténtico alegato anti-Sachlichkeit.

La concepción técnica y la concepción artística están y estarán en estridente contraste entre sí y todo artista sabe demasiado bien que precisamente el arte alemán debe su magia a todo lo que de encrespado, multiforme, retorcido, absolutamente irracional hay en él. Lo que es puramente técnico no se libera nunca de su frialdad, y la evidente pobreza de sentimiento de nuestras construcciones actuales respecto a las creaciones del pasado deriva en no pequeña parte del hecho de que son terriblemente prácticas (...). El arte no tiene nada que ver con la funcionalidad es afuncional. Es siempre mejor violentar la funcionalidad y crear una verdadera obra de arte, que dejar que triunfe la funcionalidad, esto es, la fría razón (14).

Con todo lo que tienen en común, existe, sin embargo, una diferencia interesante entre las posturas de Poelzig ante el diseño de sus dos edificios teatrales. En el caso de la Grosses Schauspielhaus hay una total indiferencia, un total desconocimiento

de los principios de la Neue Sachlichkeit. Pero en el de la Festpielhaus de Salzburgo aparece una oposición frontal; Poelzig sabe de los postulados de la "nueva objetividad" y se lanza a responder puntualmente a cada uno de ellos. Esto nos muestra que la fecha de 1921 constituye el punto de inflexión en el tránsito del expresionismo a los nuevos ideales.

En ese punto de inflexión se encuentra el ya comentado nombramiento de Bruno Taut como arquitecto municipal de Magdeburgo. El cambio puede estudiarse confrontando las dos etapas de Frühlicht ("Amanecer"), que Taut había publicado en Berlín durante 1920 como sección de la revista Stadtbaukunst alter und neuer Zeit, en catorce números, y que reapareció en Magdeburgo como revista trimestral independiente, de la que se publicaron cuatro números entre 1921 y 1922. De la primera etapa es el escrito ¡Abajo la seriedad!, ya citado páginas atrás, en el que, junto a los exaltados vivos a lo limpio, lo transparente, lo claro, lo dinámico, lo fluido, lo reluciente, lo brillante, lo ligero, el cristal y la arquitectura eterna, Taut se nos muestra tan ligado al individualismo expresionista como al anarquismo dadaísta:

¡Oh, nuestros conceptos: espacio, casa, estilo! ¡Cómo apestan estos conceptos! ¡Destruyámoslos, acabemos con ellos! ¡No conservemos nada!...En la distancia brilla nuestro mañana...(15).

De la segunda etapa de Frühlicht opina Conrads que representa

un acercamiento al espíritu de la Neue Sachlichkeit y a las personas que, a su vez, más se están identificando con él en esas fechas:

Una vez más, Taut inicia la publicación con su prosa himnico-expresiva de la primera época. Pero en los números siguientes se hace evidente que se enuncian nuevas ideas y fuerzan más en contacto con la realidad. Y nuevos nombres: Oud, Mächler, Mies van der Rohe (16).

Las nuevas responsabilidades, bien concretas, hacen de Taut uno de los primeros conversos al nuevo credo. Por lo que hemos visto hasta aquí, puede afirmarse que su camino de Damasco fué aún anterior a lo que ha señalado van de Ven:

En el caso del arquitecto Bruno Taut encontramos un drástico cambio de opinión de signo contrario, es decir, del punto de vista expresionista al funcionalista. Taut puede ser considerado sin la menor duda como el dirigente espiritual del movimiento expresionista alemán desde 1917 y, sin embargo, tras la derrota de las tesis expresionistas hacia 1923 se pasó de la noche a la mañana y sin el menor sonrojo al campo de los funcionalistas radicales (17).

Sin duda, en este giro brusco de la actitud de Taut actuaron como catalizadores elementos ajenos a sus vicisitudes profesionales, como las ideas de los artistas vinculados al grupo de la Neue Sachlichkeit, de las que ya nos hemos ocupado, o las que llegaban a Alemania de los arquitectos de allende sus fronteras, de las que nos vamos a ocupar en seguida. Pero estos elementos

no hicieron sino proporcionar un marco y una referencia concreta a una evolución personal que sin ellos seguramente se hubiese tenido que producir también. El mayor contacto con la realidad cotidiana y sus nuevos compromisos y tareas tenían que atemperar por fuerza el radicalismo utópico y teosófico de Taut y llevarlo a concebir el arte, la arquitectura, como algo esencialmente unido a la vida. Por otro lado, el mayor acercamiento a los medios técnicos que ofrecía la época y la conciencia de la propia responsabilidad social eran de por sí factores de suficiente entidad como para obligar a cualquiera a replantearse la idea previamente pudiera tener sobre el verdadero Zeitgeist del momento que se estaba viviendo. Dos eran las tareas principales que forzaban a los arquitectos alemanes a adoptar en los comienzos de la década una actitud de "nueva objetividad": la necesidad de encontrar nuevas soluciones de vivienda y la necesidad de construir. Y para ello no bastaba con una nueva actitud; se precisaba también una nueva arquitectura. Como ha señalado Pehnt:

La Nueva Arquitectura demostró ser más adecuada que el expresionismo, con su insistencia teórica en el carácter único de cada diseño, para la tarea arquitectónica principal de los años veinte: la vivienda (18).

Y una nueva arquitectura significaba, más que ninguna otra cosa, un nuevo sistema formal. Es decir, no solamente la adscripción ideológica a los postulados de la Neue Sachlichkeit, sino una

completa traducción de los mismos, para dotarlos de un contenido formalizador específicamente arquitectónico. Porque, como ha señalado también Pehnt, la opción formal del expresionismo había quedado desbordada por la magnitud de los problemas del presente; y así, refiriéndose a Bruno Taut, nos dice lo siguiente:

Taut... comprendió muy claramente que habían terminado los años de infecundo jugar con las formas: ahora ya no se trataba de esforzarse por crear una utopía y producir algunos edificios individuales ejemplares, sino de canalizar las fuerzas del desarrollo por los senderos rectos de una comunidad de 300.000 habitantes (19).

Esta nueva voluntad de forma que se estaba gestando entre 1921 y 1922, una nueva edición del riegliano Kunstwollen, no debe interpretarse como un deseo de crear un nuevo estilo; esto aún tardaría unos años en llegar. Ahora se trataba de un ansia de formar, de dar forma. Y en las circunstancias que se estaban viviendo, tal voluntad de formar adquiría un contenido arquitectónico bien preciso, pues surgía de la necesidad de acometer un nuevo empeño: construir.

Formar, estructurar, organizar, construir, son términos que comienzan a adquirir un nuevo significado en los debates de los grupos de vanguardia. El "llamamiento a la construcción" que Behne orientara pocos años antes hacia un futuro lejano se veía ante la necesidad de medirse con un futuro inmediato.

La inserción del objeto en las estructuras económicas, las posibilidades de su fabricación en función de los nuevos desarrollos tecnológicos y la consideración de los problemas sociales y políticos establecían una relación directa entre el arte y la vida cotidiana. La voluntad de formar y de construir constituía, así el complemento de los criterios teóricos que Behne estaba poniendo en circulación en 1922 y 1923. Con todo ello podía afirmarse ya con toda propiedad que las ideas de la Neue Sachlichkeit se habían afirmado en la arquitectura.

El principio de la construcción se afianzaba de este modo como el axioma básico del nuevo movimiento. Construcción era una consigna frente a la destrucción del objeto que habían planteado los dadaístas. "La época de la destrucción ha acabado totalmente. Comienza una nueva época: la de la Construcción", decía el quinto manifiesto del grupo De Stijl en 1923; este grito de guerra reproducía el que el mismo grupo había lanzado en su cuarto manifiesto, del año anterior (20). Pero la nueva idea de la construcción que circulaba por Alemania en esos mismos días era diferente a la de los neoplasticistas. Éstos partían de la destrucción (conceptual) del objeto para llegar a una recomposición elemental; es decir, que ofrecían más un método analítico que una concepción de la construcción como finalidad.

Pese a partir de un programa de "destrucciones" (la destrucción



de la "caja", la destrucción del concepto de "casa", la eliminación de lo representativo y lo simbólico), esta nueva consigna de la construcción se entendía en un sentido positivo. Las previas "destrucciones" no eran interpretadas exactamente como un punto de partida, sino más bien como algo que se daba por supuesto. El verdadero punto de partida no era en realidad la destrucción, sino "la construcción desde cero". Se trataba de una especie de vuelta a los orígenes, a lo esencial, repitiendo un proceso que constituye un fenómeno recurrente en el campo de la arquitectura desde los albores de la Edad Contemporánea (Laugier en el siglo XVIII, Semper en el XIX, Loos a comienzos del XX, etc). En el ambiente alemán de aquellos años, la referencia fundamental para esta concepción finalista de la arquitectura era, sin duda, Semper. Ya hemos visto que Behne usaba esa referencia en 1922 para exponer su concepto de "unidad constructiva" como consecuencia de la adhesión a la técnica y a los procesos de producción industrial; al año siguiente, el mismo Behne dirá que las consecuencias de tal adhesión están llevando a los arquitectos a establecer la "forma de la realidad" (evidente sinónimo de "forma realista" o "forma objetiva" o "sachlich").

En nuevo "llamamiento a la construcción" está pues presidido por la objetividad. Se trata, en palabras de Mendelsohn, de "contraponer la reflexión a la agitación, la simplicidad a la exageración, la ley clara a la incertidumbre" (22). La consigna

se extiende y adopta el consabido tono de los manifiestos. En ellos se aprecia con toda nitidez la identificación entre "construir" y "dar forma" a que aludíamos más arriba. Por ejemplo, en estas palabras de Mendelsohn:

¡Manos a la obra, construid, transformar la tierra! Pero formad el mundo que os espera. Formad con la dinámica de vuestra sangre las funciones de su realidad, elevad sus funciones a una trascendencia dinámica. Simple y segura como la máquina, clara y audaz como la construcción. Formad el arte partiendo de presupuestos reales (23).

Esta voluntad de dar forma y de construir había de consolidarse andando no mucho tiempo en un repertorio determinado de formas, en un estilo. El laboratorio principal en que estaba gestándose este estilo era sin duda, momentáneamente rotas las relaciones de la vanguardia con la dirección de la Werkbund, la Bauhaus.

En la Bauhaus, la inicial orientación expresionista había también ido dando paso a una adopción de las nuevas ideas. En correspondencia con cuanto estaba sucediendo en otros ámbitos, la tendencia sachlich se manifestó en una concepción integradora de la construcción y la forma, que llevó a la progresiva interconexión de las enseñanzas más "constructivas" (la formación práctica, manual o de oficio, la Werklehre) y las más "formales" (la formación estética y plástica, la Formlehre). A ello se unieron actividades más acordes con los programas de la Werkbund en tiempos

de la "antigua" Sachlichkeit, como la colaboración con la industria. Reyner Banham ha visto así el citado proceso:

La división entre Werklehre y Formlehre fué eliminando se gradualmente mediante la designación de nuevos profesores y la escuela adquirió, en general, un tono más homogéneo y menos excéntrico. Al mismo tiempo se tornó más comercial en todo sentido: se establecieron lazos más estrechos con la industria manufacturera y los diseños de la Bauhaus encontraron cada vez mayor aplicación; se registró también una constante declinación del misticismo, de la metafísica y de todos los aderezos fantasiosos de que iban acompañados

(24).

La estancia de Theo van Doesburg en Weimar entre 1921 y 1922, la sustitución de Itten por Albers al frente del Curso Preparatorio o la creciente influencia de Moholy-Nagy en la escuela fueron factores, de sobra conocidos, que contribuyeron a formar el nuevo espíritu de la Bauhaus. Cada vez se dibujaba con más claridad este espíritu como una suerte de muthesianismo sin Muthesius. En el manifiesto lanzado con motivo de la primera exposición organizada por el centro, en 1923, Oskar Schlemmer se mostraba decidido partidario de un avance hacia lo "típico", encontrando en ello la mejor forma de huir de lo individual y lo arbitrario, abandonando lo "problemático" en favor de lo "seguro" y propiciando así la conversión de los arquitectos en profesionales responsables (25).

Esta recuperación de las viejas teorías de la Werkbund en el

seno de la Bauhaus hubiese sido incompleta sin un renacimiento de la idea de "forma alemana", que ahora se pretendía "internacional". Se trataba de favorecer la creación de un estilo, porque estilo quiere decir unidad, y sólo propiciando la unidad podía ejercer la Bauhaus una función de control, guía y salvaguarda del nuevo movimiento similar a la que en la anteguerra había desempeñado la Werkbund.

Mies van der Rohe decía en 1923: "Rechazamos toda especulación estética, toda doctrina y todo formalismo" (26). Estas palabras, que pueden interpretarse como una perfecta expresión de una mentalidad "realista" y "objetiva" (y así se entendían también en su época) parecen indicar que la extensión al campo de la arquitectura de las ideas que en un principio pusieron en circulación los pintores de la Neue Sachlichkeit incluían una actitud desprejuiciada y empirista ante los problemas formales y estilísticos. De hecho, esta era la actitud "oficial" de los apóstoles del nuevo credo en esos días. Sin embargo, tanto la producción arquitectónica del propio Mies como la recuperación de las teorías y las estrategias de la "vieja" Werkbund mostraban lo contrario. En la interpretación que aquí hemos dado a este fenómeno del estilo, la unidad del nuevo movimiento y la intervención destacada que la Bauhaus tuvo en todo ello han coincidido Tafuri y Dal Co:

Los temas del Werkbund vuelven al primer término;

pero lo que más cuenta, la Bauhaus, atravesada la fase místico-espiritualista, se apresta a convertirse en cámara de depuración de las vanguardias europeas, en vista de una equívoca redefinición del papel del trabajo intelectual, y símbolo ideológico de la unidad del "movimiento moderno" (...) El trabajo de Gropius y Meyer deriva rápidamente hacia el desencantado racionalismo de la Neue Sachlichkeit (27).

En 1923 se cierra pues el ciclo de la transición del Expresionismo a la Neue Sachlichkeit. Sin embargo, esta transformación sorprendente de la actitud de los más influyentes arquitectos vanguardistas alemanes del momento no debe hacer llegar a la conclusión de que, a efectos de la formación del Movimiento Moderno, el Expresionismo hubiese constituido una experiencia vana, ni tampoco a pensar que la sucesión histórica Expresionismo /Nueva Objetividad se compone de dos momentos absolutamente separados e independientes. De hecho, a partir de 1924 estos dos momentos se presentarán en Alemania como partidos opuestos e irreconciliables, aunque existieran intentos de síntesis como el que representó Hugo Häring. Pero las primeras historias del Movimiento Moderno (y, en particular, la que aquí hemos entendido como su origen historiográfico más propio, Der moderne Zweckbau, de Adolf Behne) tratarán, al contrario, de presentar los dos polos de esta sucesión como opciones paralelas encuadrables dentro de la globalidad de la Nueva Arquitectura, y relacionarán el fenómeno del funcionalismo, no con la Neue Sachlichkeit, sino precisamente con el Expresionismo, aunque fuese en su vertiente más moderada y menos directamente influida por lo mucho

que de místico, irracional, utópico y mágico tuvo aquel movimiento. Wolfgang Pehnt, que es, en nuestra opinión, el autor que con más lucidez ha explicado los vínculos entre Expresionismo y arquitectura de la Nueva Objetividad, entiende que la concepción que esta última tuvo de las relaciones entre forma y función está absolutamente en deuda con la de los expresionistas, con la cual presenta, de hecho, una total continuidad:

Las dos escuelas concordaban acerca del papel del edificio en relación con su forma. Dar al edificio una expresión adecuada era un artículo de fe para la mayoría de los expresionistas, así como de sus sucesores (...) Tanto los expresionistas como los partidarios de la Nueva Arquitectura esperaban que la arquitectura mostrase a la humanidad el camino de una nueva vida (28).

Para Pehnt, la experiencia alemana de posguerra, por debajo de la aparente violencia de los bandazos ideológicos y estéticos, estuvo caracterizada por la continuidad existente entre el espíritu revolucionario utopista de la inmediata posguerra y el compromiso social pretendido en la década de los veinte. De ahí que califique el Expresionismo como el "taller" de la Nueva Objetividad:

Los arquitectos de la Nueva Arquitectura habían sido expresionistas o, al menos, habían coqueteado con el expresionismo, pero una vez puesto de manifiesto el foso existente entre los dos movimientos, dio la impresión de que era insalvable. Sin embargo, esto no debe tomarse demasiado al pie de la letra. Las líneas de comunicación funcionaban en ambas direcciones.

nes (...) si no, no sería explicable la rápida transformación de la obra y la mentalidad de la vanguardia. En muchos aspectos, el expresionismo fue el taller donde se forjaron los ideales básicos de la arquitectura moderna (29).

Hasta aquí, hemos venido centrando el fenómeno de la formación del concepto de Neue Sachlichkeit en suelo alemán, como si se tratase de un proceso exclusivamente local. Ello puede ser válido como método expositivo, pero no responde a la realidad. Sin duda, sin la incidencia de las ideas y las construcciones que venían del exterior, la Nueva Objetividad germana no se hubiese producido o, al menos, se hubiese producido de otro modo. De Rusia, Holanda y Francia, y también de los Estados Unidos de América arribaron al país tudesco no pocos incentivos para el desarrollo ideológico y práctico de la "Nueva Arquitectura".

De la recién creada Unión Soviética llegaban las consignas constructivistas: "¡Abajo el arte viva la técnica... ¡Viva el técnico constructivista!" (30). Esta valoración del ingeniero, de la ciencia y de la técnica, tan opuesta al idealismo expresionista, llegaba avalada por la experiencia revolucionaria. El muy concreto y objetivo compromiso con la realidad que significaba la construcción de la nueva comunidad socialista se confrontaba con el difuso anarquismo de los grupos de vanguardia alemanes que, al decir de Egbert, se caracterizaba por "alguna vaga clase de socialismo utópico más que de declarado marxismo" (31).

No sólo desembarcaban en la alborada de la década las ideas de la Rusia revolucionaria, sino también sus emisarios en persona, que ejercían una enorme actividad difusora en Alemania en todos los campos:

La concentración de intelectuales rusos resultaba tan excepcional que Ehrenburg cuenta en sus recuerdos que se oía hablar ruso por todas las esquinas, que se abrieron docenas de restaurantes rusos, que aparecieron en ruso tres diarios y cinco semanarios, ¡y que se fundaron diecisiete editoriales en un año! (32).

Ilya Ehrenburg y El Lissitzky se trasladaron a Alemania en 1921.<sup>6</sup> En 1922 aparecía en Berlín el primer número de la revista Vesch/Gegenstand/Object. Las tres palabras significan "objeto"; como ya se ha señalado antes, este título refleja la doble aspiración hacia lo objetual y lo objetivo que ofrecían las nuevas tendencias artísticas de la República de los Soviets. Obviamente, la cabecera trilingüe aludía al carácter internacional (y no cosmopolita, sino internacionalista) que quería darse al nuevo movimiento. Los llamamientos que en el manifiesto editorial del primer número se hacían a la construcción y a la vinculación entre arte y vida estaban destinados a fructificar en suelo alemán:

"Vesch" está por el arte constructivo, que no embelle-



ce la vida, sino que la organiza.

Nosotros hemos llamado a nuestra revista "Vesch", dado que el objetivo para el arte es la creación de nuevos objetos...Pero no queremos limitar la producción de los artistas solamente a los objetos utilitarios. Cualquier producto organizado (la casa, el poema o el cuadro) es un objeto que se propone con un fin, que no aleja a los hombres de la vida, sino que ayuda a organizarla. Y así, nosotros estamos alejados tanto de los poetas que se proponen renunciar a la poesía con sus versos, como de los pintores que preconizan mediante sus cuadros una renuncia a la pintura. El utilitarismo de tipo productivo no nos gusta (33).

Hay que aclarar que no debe interpretarse esta crítica al utilitarismo como una toma de postura anti-Sachlichkeit. Existía en aquellos momentos un especial interés en diferenciar ambos conceptos. Más abajo veremos cómo Behne fundará en 1923 su análisis de las distintas tendencias existentes en la Nueva Arquitectura precisamente en una distinción tajante entre los conceptos de utilitarismo, funcionalismo y racionalismo.

La misma orientación sachlich puede encontrarse en otras dos revistas fundadas en la época también bajo la influencia de El Lissitzky: "G" y "ABC".

"G" (de Gestaltung, que significa conformación o formalización), apareció en Berlín en 1922, dirigida por Werner Graeff. Entre sus fundadores figuraban Mies van der Rohe y Richter. Su título indica que la idea de "dar forma" constituía la componente esen-

cial de la nueva consigna de la "construcción" que se estaba difundiendo. Era una revista verdaderamente internacionalista; junto a la inspiración de El Lissitzky hay que resaltar que colaboraban en sus páginas Gabo, Pevsner, Haussmann y van Doesburg.

La revista "ABC-Beiträge zum Bauen" (ABC-Contribuciones a la Construcción) se fundó en 1924. Igualmente seguidora de la consigna sachlich de la "construcción", tenía también un carácter internacionalista. Colaboraron en ella el ruso El Lissitzky, Hans Schmidt, de Basilea y Mart Stam, de Rotterdam.

El internacionalismo de estas revistas se reflejaba también en la difusión y el intercambio. En 1922, De Stijl acogía en sus páginas un manifiesto de los editores de Vesch/Gegenstand/Object, no se sabe bien si redactado por Lissitzky solo o en colaboración con Ehrenburg, en el que se decía lo siguiente:

Nuestro pensamiento se caracteriza por el intento de alejarnos de la antigua concepción mística y subjetiva del mundo y crear una actitud de universalidad, claridad y realidad (...) El nuevo arte está fundado sobre una base objetiva y no subjetiva. Este, como la ciencia, puede ser descrito con precisión y es constructivo por naturaleza. Abarca, no sólo el arte puro, sino a todos aquellos que se encuentran en la frontera de la nueva cultura. El artista es compañero del estudiante, del ingeniero y del trabajador (35).

En este ambiente internacionalista, Theo van Doesburg afirmaba

que la primera vez que se habló de "construcción" (en el renovado sentido dado al término por la Neue Sachlichkeit, se entiende) en Alemania fue a finales de mayo de 1923 gracias, entre otras cosas, a su personal intervención:

En el congreso de Dusseldorf (23-21 de mayo de 1923) se habló por primera vez de Construcción y eso como contraposición entre Impulsivistas y Constructivistas. Se definió el arte como una expresión general y real de energía creativa, que realiza el progreso de la humanidad... (Doesburg-Lissitzky-Richter). Los fundadores de esta definición fueron Lissitzky, Hans Richter, Werner Gräff y, como representante del "movimiento Stijl", el autor de este artículo (se refiere a sí mismo) (36).

De Holanda llegaban a Alemania impulsos hacia la Nueva Objetividad aún más fuertes que los provenientes de la Rusia soviética. Ya desde el primer manifiesto del grupo De Stijl de Amsterdam, de 1918, se estaba arremetiendo en los Países Bajos contra la arbitrariedad y el individualismo. La universalidad, la racionalidad y la funcionalidad (todo un programa sachlich) se ofrecían a cambio como los fundamentos de una nueva arquitectura (37).

Así pues, los vanguardistas neerlandeses llevaban a los alemanes una considerable ventaja en el enunciado de los principios de la Neue Sachlichkeit cuando, en la primavera de 1921, se produjo la visita del líder del movimiento neoplasticista, Theo van Doesburg, a la Bauhaus de Weimar, que revolucionó completamente la institución y contribuyó poderosamente a aventar los residuos

expresionistas que en ella quedaban. Van Doesburg consideró necesario este desembarco, precisamente para socavar las últimas directrices individualistas y místicas que restaban del programa funcional de Gropius. Pese a la mala acogida de éste y a verse obligado a organizar una especie de curso paralelo en el estudio del pintor Peter Rohel al cerrársele las puertas de las aulas de la Bauhaus, van Doesburg hizo un balance positivo de su experiencia en Weimar. Y refiriéndose a su "curso libre Stijl de pintura, escultura y arquitectura" (lo que parece una expresión excesivamente pomposa para designar algo que no debió pasar de ser una serie de reuniones de un grupúsculo de incondicionales), desarrollado en 1921 y 1922, decía lo siguiente:

No el "arte por el arte", sino "el arte para la vida" rezaba la divisa en Alemania, pero fue tan equivocadamente comprendida como más tarde el término derivado de Oud nieuwe zakelijkheid... entonces, de 1921 a 1923, el neoplasticismo de De Stijl dominaba todo el arte moderno desde los dos centros, Weimar y Berlín. A petición de muchos jóvenes artistas, el autor proyectó en 1922 un curso Stijl. Este curso, en el que participaban principalmente alumnos de la Bauhaus, se dirigía en una medida no pequeña a la transformación de la mentalidad creativa, pues precisamente en ese momento los jóvenes artistas alemanes daban la espalda al desequilibrado Expresionismo. La intervención de De Stijl fué extraordinariamente apropiada para poner entre los jóvenes artistas orden y disciplina (38).

Tal vez van Doesburg exagere la nota al atribuir a su directa iniciativa la práctica totalidad del amplio conjunto de cambios que se estaba produciendo en la Alemania de aquellos años. Pero,

sin duda alguna, su importancia fué decisiva. Sin embargo (nunca insistiremos lo bastante sobre lo rápidamente que corrían los acontecimientos en aquellos momentos), pronto se vio rebasado por las circunstancias. Sus ideas se hallaban más próximas a las visiones de un artista plástico que intenta trasladar sus principios a la arquitectura que a los problemas que encuentra en su labor el arquitecto profesional que parte de unos supuestos específicamente constructivos y busca su encuadre en concepciones estéticas generales.

Por ello los nuevos objetivistas alemanes consideraron en seguida que van Doesburg se perdía en divagaciones arbitrarias e individualistas, aunque éstas tuvieran un carácter bien distinto a las de los expresionistas, y volvieron sus ojos hacia J.J.P. Oud, arquitecto holandés igualmente formado en el espíritu neoplástico, pero mucho más comprometido con la sociedad y la construcción que van Doesburg y, por ello, mucho más capaz de proporcionar una visión integrada de la estética de vanguardia y la arquitectura que sintonizara con las nuevas preocupaciones de los alemanes.

Incluso la biografía personal de Oud tenía un evidente paralelismo con la de algunos arquitectos alemanes del momento que propiciaba que éstos vieran un precedente y un ejemplo en el arquitecto holandés. En efecto, Oud, que había formado parte del grupo De Stijl originariamente, se fué separando poco a poco de Theo

van Doesburg a raíz de su nombramiento en 1918 como arquitecto municipal de Rotterdam, lo que lo puso en contacto con problemas bien concretos e inmediatos. Por vía de su compromiso con los programas de vivienda promovidos por la Administración, en los que la neutral Holanda había sacado considerable ventaja a la Alemania del período bélico y posbélico, Oud fué, como años más tarde varios arquitectos alemanes, asumiendo una actitud más realista y objetiva. En 1921 rompió totalmente con van Doesburg. La explicación que éste dió a tal ruptura ("porque mi solución rompe con el carácter más o menos monótono de la normalización") muestra que la polémica sobre las ideas del "viejo" Werkbund estaba renaciendo entre los holandeses antes que entre los alemanes (39). Por su parte, la versión que da Oud de su separación constituye toda una profesión de fe en la Neue Sachlichkeit:

En los años en que trabajé con van Doesburg, fue creciendo lentamente entre nosotros un punto de discordia: sus concepciones provenían de un impulso pictórico irreflexivo, mientras que para mí uno de los fundamentos de los que la nueva arquitectura tenía que partir era precisamente del conjunto de trabas que la sociedad pone a la creación en la práctica arquitectónica (...). Un edificio que pretenda conseguir algún valor social tiene que ser susceptible de ser usado con manos sucias (...). La manera en que habían evolucionado en De Stijl la forma y el color era demasiado libre y arbitraria para poder adecuarse sin más a la evolución sana de la arquitectura, que necesita nuestra sociedad (40).

Tras su ruptura con van Doesburg, Oud, cuyos puntos de partida

se hallaban en los planteamientos racionalistas de Berlage, se aproximó al grupo funcionalista Oupbouw, de Rotterdam, que se había fundado en 1920, aunque no se integraría formalmente en él hasta 1927. -Oupbouw se fusionaría en 1928 con el grupo De 8, de Rotterdam para, con el nombre de De 8 en Oupbouw, constituir la sección holandesa de los CIAM (41)- En la sede de Oupbouw pronunció Oud una conferencia que muestra que en la temprana fecha de 1921 las ideas de la Neue Sachlichkeit habían arraigado completamente en el suelo de los Países Bajos:

Resumiendo, se puede concluir que una arquitectura que se base racionalmente en las circunstancias de la vida moderna será en todos los aspectos el polo opuesto de la arquitectura actual. Será ante todo objetiva, sin por ello caer en un árido racionalismo. En esta objetividad además se experimentará de manera directa lo superior. Negará radicalmente los productos no técnicos, carentes de forma y de color, de la inspiración momentánea, tal y como los conocemos. Ejercerá su tarea entregándose de cuerpo y alma a su fin, plasmando de una manera técnico-plástica, casi impersonal, organismos de forma clara y de relaciones puras. En lugar de dejarse arrastrar por la atracción natural de los materiales no elaborados, por la refracción del cristal, por la desigualdad de la superficie, por la opacidad del color, por el resquebrajamiento del azulejo, por la descomposición de la pared, etc., pregonará el encanto del material elaborado, de la claridad del cristal, de lo lustroso y liso de la superficie, del brillo de la pintura, de lo reluciente del acero, del resplandor del color, etc.

Con esto se indica la dirección que la evolución arquitectónica seguirá para lograr una arquitectura que, aunque en esencia esté más ligada que antes a la materia, en apariencia la supere; una arquitectura que, despojada de todo plasticismo de temple impresionista, en plenitud de luz, se oriente hacia una pureza de relación, una blancura de color y una claridad orgánica de forma que, por la ausencia de todo

elemento accesorio, pueda superar la pureza clásica (42).

Dejando a un lado el problema de si fue o no realmente Oud el inventor del término nieuwe zakelijkheid, lo cierto es que, ya en 1921, este arquitecto holandés anticipaba la posibilidad de recuperación de una concepción de lo sachlich que debía de las fuentes de Berlage, de Otto Wagner y, en última instancia, de Semper:

...es posible que aquellos objetos que tienen sobre todo una finalidad práctica y que sólo pueden poseer un valor estético en un nivel relativamente bajo, esquiven la atención artística, tomando la forma que es más apropiada a su fin, la forma puramente técnica. El impulso de belleza es tan intenso en el interior del ser humano que estos objetos adquieren automáticamente, además de sus formas puramente técnicas, una forma estética elemental (43).

Esta noción del "intenso impulso interior de belleza" que el hombre aporta a las formas técnicas está, evidentemente, muy relacionada con la de Kunstwollen de Riegl. Así podemos apreciar que esa "voluntad de forma" que los arquitectos alemanes comenzaban a manifestar en 1923 como expresión del nuevo espíritu objetivo también les estaba llegando desde el país vecino, al igual que la convicción de que tal volición formal habría de plasmarse necesariamente en un estilo. Estas palabras de Oud, pronunciadas precisamente en Berlín en 1923, así lo atestiguan:

...el valor del nuevo movimiento artístico actual



consiste sobre todo en que representa más una voluntad de forma que un ser forma: partiendo de sus principios se auto-corrige continuamente en lo que concierne a la forma, eliminando de forma cada vez más consecuente todo añadido que no sea orgánico, sino puramente externo.

Las tendencias prácticas y estéticas, espirituales y materiales de nuestro tiempo se encuentran unidas en el afán de evitar todo lo no-orgánico y de tratar sólo con medios orgánicos; en el impulso, pues, que va de lo no pertinente a lo objetivo. Su fuerza resultante, que cada vez se muestra más claramente como una consecuencia de movimientos colectivos, constituye por ello la directriz del "estilo" nuevo (44).

Junto a la Unión Soviética y Holanda, Francia fué otro de los catalizadores de la formación de la Neue Sachlichkeit en Alemania. La fuente fundamental fué en este caso la serie de artículos de Le Corbusier (El Le Corbusier-Saugnier de aquellos años) en L'Esprit Nouveau en 1920 y 1921, recopilados luego en la obra Hacia una arquitectura, publicada en París en 1923. Adolf Behne, en su obra pionera Der moderne Zweckbau, se hizo eco en el mismo 1923 de estos escritos del arquitecto suizo, que tomó como base de una de las tres corrientes que apreciaba en la Nueva Arquitectura: la corriente racionalista. Más adelante, al analizar en pormenor esta obra de Behne, tendremos ocasión de hacer lo propio con la aportación de Le Corbusier a las ideas alemanas del momento sobre arquitectura.

Norteamérica constituyó también una fuente exterior de importancia en la consolidación de la Neue Sachlichkeit. El interés

de los alemanes por la arquitectura americana contemporánea venía de antes de la guerra y se había centrado, sobre todo en Frank Lloyd Wright y en las grandes construcciones industriales de los yanquis. La obra de Wright se había introducido en Alemania a través de Holanda, y gracias sobre todo a las iniciativas de Berlage. Ernst Wasmuth editó en 1910 un libro que recopilaba los proyectos y construcciones de Wright, que alcanzó una enorme difusión en el país germano (46). Por su parte, Gropius publicó en el anuario de la Deutscher Werkbund de 1913 una obra sobre la arquitectura industrial y las construcciones ingenieriles americanas (47).

Ambas referencias eran muy útiles para el propósito de elaborar un muthesianismo sin Muthesius que caracterizaba en buena medida la operación Neue Sachlichkeit. Muthesius, como ya vimos, había valorado el carácter práctico y sencillo de la casa inglesa y saludado en las grandes construcciones ingenieriles de hierro del pasado siglo, como estaciones de ferrocarril, grandes mercados, etc., el advenimiento de un nuevo Zeitgeist. La obra de Wright, que a primeros de siglo era un evidente correlato del movimiento Arts & Crafts y del Domestic Revival británicos, y los enormes silos para grano, inmensas plantas industriales y grandes símbolos del progreso como los trasatlánticos, "objetos" todos ellos a los que la evolucionada tecnología americana había dado un desarrollo mucho mayor que el que se produjo en

Europa, constituían los dos sustitutos perfectos para el caso. Con un significado prácticamente idéntico, venían avalados por Holanda y por Gropius, en vez de por el viejo funcionario imperial. Más adelante veremos cómo Behne, en su Der moderne Zweckbau, hace uso de estos modelos sucedáneos para apoyar lo que de menos verdaderamente "nuevo" tenía la "nueva objetividad".

Habría que hacer aquí un inciso para indicar que la adición del término "nuevo" a la "objetividad" de Muthesius era, sin duda, otra forma más de marcar las diferencias respecto a éste. Pero esta no es la única razón para añadir dicho adjetivo. Lo "nuevo" estaba alcanzando en esos años un valor en sí mismo, y tanto se hablaba de "nueva objetividad" como de "nueva arquitectura" o de "nueva construcción". El uso del término "nuevo" era un modo de manifestar la oposición a todos los fenómenos anteriores acaecidos en el desarrollo de la arquitectura moderna los cuales quedaban metidos así en el mismo saco de lo "tradicional" que cualesquiera otros periodos de la historia. "Llamo arquitectura tradicional a la arquitectura inmediatamente anterior al movimiento de la Nueva Arquitectura", llegaría a decir Oud (48). Por otro lado, adjetivando la sachlich muthesiana se lograba establecer una diferenciación estrictamente política. El "aire socialista", citado por Hartlaub para definir la Neue Sachlichkeit (49), se manifestaba mucho más claramente como opción frente a la sumisión al poder establecido que había repre

sentado Muthesius gracias a la adición del término "nuevo", que permitía entender que el movimiento sintonizaba con las ideas de "nueva sociedad sin clases" u "hombre nuevo", definidoras del movimiento socialista.

El industrialismo americano no aparecía, en cambio y como en seguida veremos, en nada opuesto a las aspiraciones de construcción de una nueva sociedad socialista, ni siquiera cuando se introducía en la Alemania de esos años por la vía de las ideas. Hay que resaltar que entre los teutores alcanzó un enorme éxito el libro del industrial Henry Ford Mi vida y mis obras, publicado en alemán en 1923. Las opiniones del magnate de la construcción automovilística se extendieron con gran rapidez y fueron profusamente citadas. Su incidencia abarcó todos los ámbitos de la vida germana del momento, y también el de la arquitectura.

Hoy, los planteamientos del introductor de la cadena de montaje en la fabricación de automóviles nos parecen casi obvios. Tal vez por ello, Ford ha perdido peso como uno de los grandes mitos del pensamiento del siglo XX. No se ha cumplido el vaticinio de Huxley, en cuyo mundo feliz los habitantes utilizaban la "T" del más famoso modelo de Ford como símbolo de su religión laica y veneraban la memoria del industrial (de quien creían tomaba el nombre de Freud al hablar de las cuestiones concernientes al alma). Pero en aquellos momentos, Ford era enormemente

apreciado por su capacidad de adelantar la imagen de la vida cotidiana de una sociedad altamente industrializada, hasta el punto de pasar por alto que esta imagen era vista desde la lente del empresario y no desde la del trabajador. Los intelectuales de izquierda identificaban hasta tal punto las ideas de progreso social y desarrollo industrial que no hallaban especial contradicción entre las imágenes que les llegaban de los Estados Unidos y de la nueva república de los soviets. Como ha señalado Richards:

No ha de extrañarnos que... también Brecht, a finales de los años veinte, considere que la fábrica tipo Ford se adapta escasamente al individuo burgués y se inserta mejor en la organización bolchevique (50).

La fábrica presidida por una perfecta organización, dotada de servicios comunes para la comida, el descanso y el ocio del trabajador, dominada por el rígido principio de la máxima productividad, funcional, limpia y clara, era entendida en la Alemania del momento como el paradigma del edificio sachlich. Estas ideas, claramente derivadas del taylorismo, no se entendían como unos planteamientos destinados a obtener la mayor plusvalía posible del proletario industrial, sino como aplicación de unos ideales abstractos de eficacia, economía, exactitud y precisión que se adecuaban muy bien a una mentalidad racionalista y a la idea que se tenía de lo que habría de ser una sociedad de masas compuesta por trabajadores libres, limpios, sanos y felices. En los momentos de la aplicación del plan Dawes, las

teorías de Ford constituían parte íntegramente de un ambiente caracterizado por la admiración por todo lo americano. La cruel sátira del Babbitt de Sinclair Lewis que, con su dibujo preciso de la profunda mezquindad del nuevo americano, sintonizaba en 1922 con los pintores y escritores alemanes de la Neue Sachlichkeit mucho mejor que el taylorismo o el Dixieland, no era tenida en cuenta por el momento en el país germano:

Así como la admiración por Norteamérica había llevado a John Heartfield y a George Grosz a americanizar sus nombres, así también América quedaba exaltada por Die Neue Sachlichkeit, aunque de forma diferente. Glorificaba las filosofías norteamericanas del pragmatismo y el conductismo, la eficacia americana como quedaba representada por F.W. Taylor, experto en eficiencia industrial, las máquinas y la tecnología, personificadas especialmente por el aviador Lindberg y el jazz (51).

El mundo de influencias de todo orden que incidió en la formación de la Neue Sachlichkeit puede considerarse suficientemente dibujado con lo señalado hasta aquí. Tal vez sea difícil encontrar un mejor resumen de los resultados de todo ello traducidos a programa arquitectónico de actuación concreta que el aportado por estas palabras (en las que, con todo, faltan las referencias a un compromiso social y político que, como vimos, fué también un factor fundamental del holandés Oud:

La exactitud, que tanto admirábamos en los productos totalmente técnicos, como barcos, coches, instrumentos etc., tenía que ser tomada como ejemplo en la organización de la arquitectura; las exigencias planteadas a la obra arquitectónica tenían que ser definidas de forma tan exacta que pudieran ser realizadas con los materiales, las construcciones y las posibilidades

de trabajo más recientes. Mejor distribución de la vivienda, cocinas más prácticas, mejor utilización de la orientación respecto al sol, etc. Teníamos que intentar conseguir, por medio de la racionalización, las mayores prestaciones en lo pequeño: "un ford para vivir, luz, aire, color" (52).

Puede pensarse que esta visión que hemos tratado de dar aquí del fenómeno de la Neue Sachlichkeit en arquitectura quedará completa añadiendo a ella la visión que de dicho fenómeno han tenido o tienen distintos historiadores y críticos del Movimiento Moderno. Es lo que vamos a hacer a continuación. Pero debe insistirse en algo ya señalado más arriba: como cabría esperarse de una ensalada de tantos ingredientes elaborada a través de tantas visicitudes, las visiones de los diferentes autores que se han ocupado del tema suelen ser parciales. Sólo su suma nos permitirá arrojar cierta luz sobre el complicado mosaico de la Nueva Objetividad.

Un caso claro en este sentido es el de Leonardo Benevolo que, como ya adelantamos, destaca sobre todo la relación del concepto de Neue Sachlichkeit en arquitectura con los términos de los debates en otros campos estéticos. Para este autor italiano el nuevo espíritu impulsó de este modo la transformación del individuo, obligándolo a volver los ojos a lo esencial a través del vínculo con lo cotidiano que proporciona la arquitectura. Su exposición sobre la Nueva Objetividad, que no llega a una página, hace hincapié en que el hombre así transformado pudo

desembarazarse de lo superfluo abrazando plenamente la razón (53).

Renato de Fusco, que trata el tema un poco más extensamente que Benevolo, pero en cualquier caso de forma escueta, destaca, como éste, la dificultad que encierra la definición del concepto de Neue Sachlichkeit. Para él lo fundamental de esta tendencia fué su dimensión política y su "vocación social":

Desmintiendo el idealismo, a menudo ingenuo y sentimental, de la primera vanguardia posbélica, deshechizando (sic) el simplista programa de un arte popular realizado a través del binomio socialismo-arquitectura, apareció, junto con las condiciones políticas internas y externas que frustraban las esperanzas y a menudo la belicosidad de los intelectuales alemanes, la nueva y difundida actitud cultural de la Neue Sachlichkeit. La definición de este particular momento de la cultura alemana, olvidado casi siempre por la historiografía racionalista, resulta bastante imprecisa, dados los diversos fenómenos artísticos a los que va asociado, desde la sátira espartaquista de Grosz al teatro popular de Brecht. la Bauhaus de Gropius... Considerándola como una reacción contra el idealismo expresionista, como una llamada a la realidad, como la reducción del expresionismo a "un instrumento más manejable", esta tendencia defiende por un lado un arte fuertemente politizado, activa contribución a la crítica social, eficaz instrumento de información; por el otro, intenta adecuarse a la realidad cualificando la producción. En ambos casos se trata de una concepción del arte marcadamente heterogénea, cuya vocación social constituye su carácter preeminente (54).

Zevi tiene una visión mucho menos restringida que la de De Fusco y por supuesto, no incompatible con la "historiografía racionalista".



lista", de la Nueva Objetividad. Para este otro autor italiano, dicho concepto representa la "drástica selección" hecha en la década de los veinte sobre el amplio panorama de opciones que para la arquitectura moderna se habían venido definiendo desde finales del siglo pasado:

Renunciando a numerosas valencias psicológicas y figurativas, se centra en la objetividad en cuanto a disposición de las ciudades y barrios populares, se formula la sintaxis de los ismos, una poética articulada con la que cantan los maestros y trabajan concretamente los profesionales. Decenio racionalista o del International Style; el primer atributo, después de un siglo de plagios, reivindica la adhesión al objetivo económico-social y a la técnica constructiva; el segundo señala su validez mundial, comprobado con el hecho de que las reacciones nacionalistas sucesivas que se produjeron en Rusia, Alemania e Italia resultaron desastrosas (55).

Concretando estas ideas, Zevi define la Neue Sachlichkeit como "una reducción global a cero en el campo de la expresión" (56).

La interpretación que Tafuri y Dal Co ofrecen de la Neue Sachlichkeit es una suma de las aportadas por Zevi y por De Fusco. Para estos dos autores, el concepto que nos ocupa caracterizó un movimiento arquitectónico en el que coincidieron la negación de los valores expresivos y una fuerte politización de las posturas:

En los años 1920-1930 surge una actitud (en contra

del expresionismo) que tiende a reducir a cero todo atributo comunicativo del lenguaje arquitectónico en nombre de una adhesión totalmente política a las nuevas tareas organizativas exigidas por el desarrollo tecnológico (57).

Parece haber una neta diferenciación geográfica en la interpretación que críticos e historiadores dan al fenómeno de la Neue Sachlichkeit en arquitectura. Benevolo, De Fusco, Zevi, Tafuri y Dal Co, todos italianos y todos autores de obras dedicadas a estudiar la historia de la arquitectura moderna en su conjunto (aunque las citas que aquí hemos hecho al profesor De Fusco se han tomado de su historia de la crítica arquitectónica contemporánea, La idea de arquitectura), tienen, con todas las diferencias de matiz que hemos visto, una coincidencia básica: para ellos, la Nueva Objetividad constituyó un conjunto de actitudes y de planteamientos más que ninguna otra cosa, por lo que se resisten a emplear este término como denominación de un movimiento arquitectónico concreto. En cambio, con los autores de lengua inglesa, hayan escrito historias completas de la arquitectura moderna o se hayan dedicado a estudios sectoriales, ocurre lo contrario: usan preferentemente dicho término como nombre de una tendencia o de un estilo, aunque luego haya entre ellos bastantes desacuerdos sobre cuál es esa tendencia o ese estilo. Es decir, que los italianos suelen utilizar la expresión Neue Sachlichkeit tal como se consolidó en Alemania hacia 1923 en el campo de las ideas, mientras que ingleses y americanos se

refieren a su consolidación historiográfica de entre 1927 y 1929. Tal vez esta diferencia se deba a que los italianos, por sus contactos geográficos y culturales, han tenido acceso directo a los textos originales alemanes, pero no a sus autores o a los protagonistas principales del periodo, pues éstos emigraron, prácticamente en masa, a partir de 1933, recalando casi todos precisamente en el Reino Unido y Norteamérica. Es lógico que los estudiosos de habla inglesa consideraran fuentes óptimas los testimonios directos de quienes estuvieron implicados en los hechos, sin quizá apreciar que cuando arribaron a sus países de acogida habían sufrido una considerable evolución.

Dentro de este entendimiento de la Neue Sachlichkeit como movimiento arquitectónico concreto, su completa identificación con el Estilo Internacional es cosa corriente. Esto es lo que hace, por ejemplo, Donald Drew Egbert:

Dado el carácter no nacionalista y conscientemente moderno del Estilo Internacional, dado su énfasis en el diseño orgánico y dada su expresión mecánicamente directa y realista de las cualidades inherentes de sus materiales y de las nuevas técnicas industriales, lo cual es similar a Die neue Sachlichkeit... (58).

En los textos alemanes a partir de 1923 solía identificarse el funcionalismo con las tendencias expresionistas moderadas o con la arquitectura orgánica. Pero los autores ingleses y

americanos posteriores consideraron el expresionismo en su conjunto como una experiencia unitaria y vincularon el término "orgánico" más bien con la interpretación que de él daba Wright. Estos críticos anglosajones suelen dar definiciones muy variadas del funcionalismo. Una de ellas es la de Hitchcock, cuya referencia a la Neue Sachlichkeit es la más somera de cuantas hemos tomado en consideración en este breve repaso, y que entiende que es precisamente este término el que identifica al movimiento funcionalista que se desarrolló en Alemania tras el expresionismo:

"Nueva Objetividad": término genérico para algunos de los movimientos avanzados que sucedió al expresionismo en las artes; en arquitectura es aproximadamente equivalente a funcionalismo (59).

Tim Benton tiene al respecto una postura intermedia entre las de Egbert y Hitchcock. Para él, la Neue Sachlichkeit fué una fase de transición entre el Expresionismo y el Estilo Internacional. Su entendimiento de la Nueva Objetividad estrictamente como un estilo es el más radical de todos cuantos hemos considerado:

En general, los edificios de la Nueva Objetividad son cúbicos y con aspecto de bloque, como masas sólidas compuestas en formas complejas. En los ejemplos más típicos del Estilo Internacional esta complejidad y solidez se suavizan para dar un efecto más ligero y espacial, mediante el uso de plantas más simples,

superficies definidas y mayor transparencia (mayor superficie de ventanas) (60).

Hay que tener en cuenta que Benton es de los pocos críticos que interpretan la Neue Sachlichkeit como un fenómeno internacional. La versión más difundida, que es la que aquí hemos intentado ofrecer, es que consistió en un movimiento internacionalista y fuertemente influido por experiencias extranjeras que habían comenzado antes, pero que se manifestó propiamente en suelo alemán. Esta interpretación de Benton explica que las fechas que aporta para localizar el fenómeno en el tiempo no coincidan con las generalmente aceptadas. Así, dice que la Nueva Objetividad se desarrolló entre 1920 y 1925 bajo la influencia directa del Constructivismo y del Neoplasticismo, dando lugar luego al Estilo Internacional, aunque durante un tiempo ambos estilos convivieron, mostrándose como dos opciones diferenciadas en la colonia experimental de la Weissenhof de 1927.

Para terminar este repaso a las opiniones de distintos estudiosos, citaremos a Kenneth Frampton. Este autor es una excepción en el ámbito de lengua inglesa, pues identifica la Neue Sachlichkeit sobre todo por su contenido ideológico y político. Así, dice que este término se empleó por primera vez en 1926 "para designar una actitud "neoobjetiva" y explícitamente socialista respecto a la arquitectura" (61). En el aspecto práctico, Frampton vincula el nacimiento de la Neue Sachlichkeit en Alemania

con la realización de los programas públicos de viviendas en la república de Weimar a partir de 1923 (62). Por último, Frampton considera que la Neue Sachlichkeit acabó convirtiéndose en un estilo arquitectónico y así, señala: "esta modalidad objetiva de expresión fué adoptada, más o menos universalmente, en la Deutsche Werkbund Weissenhofsiedlung erigida en las afueras de Stuttgart en 1927 (63). Aunque se limite a una serie de observaciones sucintas, la visión que Frampton tiene de la Nueva Objetividad nos parece la más completa de cuantas hemos visto en los distintos críticos e historiadores a los que hemos pasado revista, pues integra las concepciones políticas, las consecuencias de la práctica profesional concreta de los arquitectos y los problemas estilísticos. Se observa que, con algunas divergencias en las fechas y con la adición de bastantes componentes más, esta es básicamente la visión del concepto que hemos tratado de dar en las páginas precedentes.

Con el afianzamiento de la Neue Sachlichkeit se cierra el ciclo de evolución de las ideas de vanguardia en Alemania desde los comienzos del siglo a los años veinte. Este ciclo constituyó el sustento teórico de los primeros historiadores, cuyas obras son el objeto de estudio del siguiente capítulo de esta tesis Doctoral, en el que se pasa revista a los principales textos que se escribieron sobre el tema en la década de los veinte, tomando como punto de partida el libro de Adolf Behne, ya va-

rias veces citado, Der moderne Zweckbau, redactado en 1923.

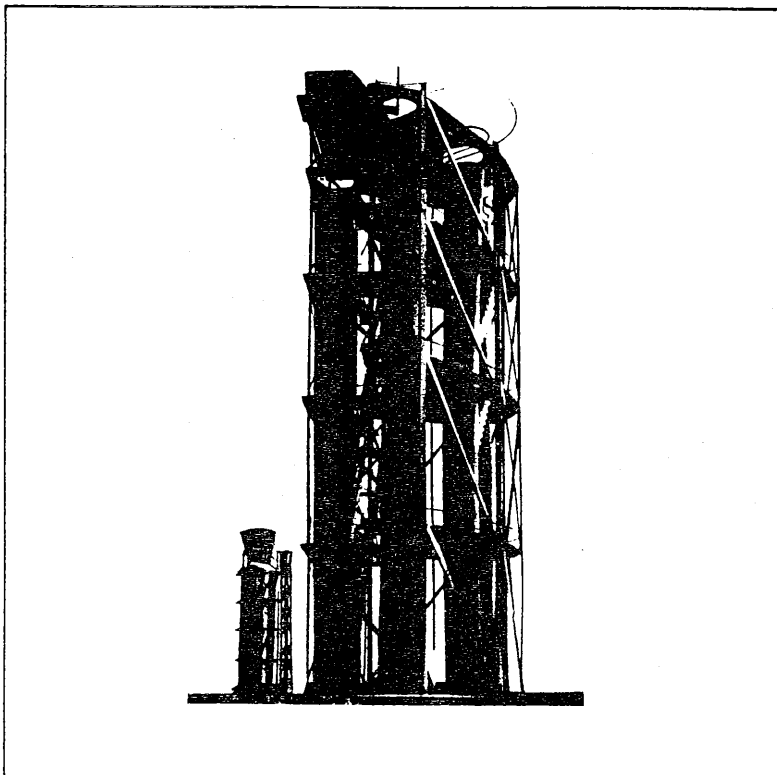


Fig. 22.- Ladowsky. Fábrica de productos químicos. Moscú, 1923. Tomado de A. Behne: L'architettura funzionale.

De Rusia llegaban las consignas constructivistas que valoraban la ciencia, la técnica y la labor de los ingenieros, avaladas por la experiencia revolucionaria.



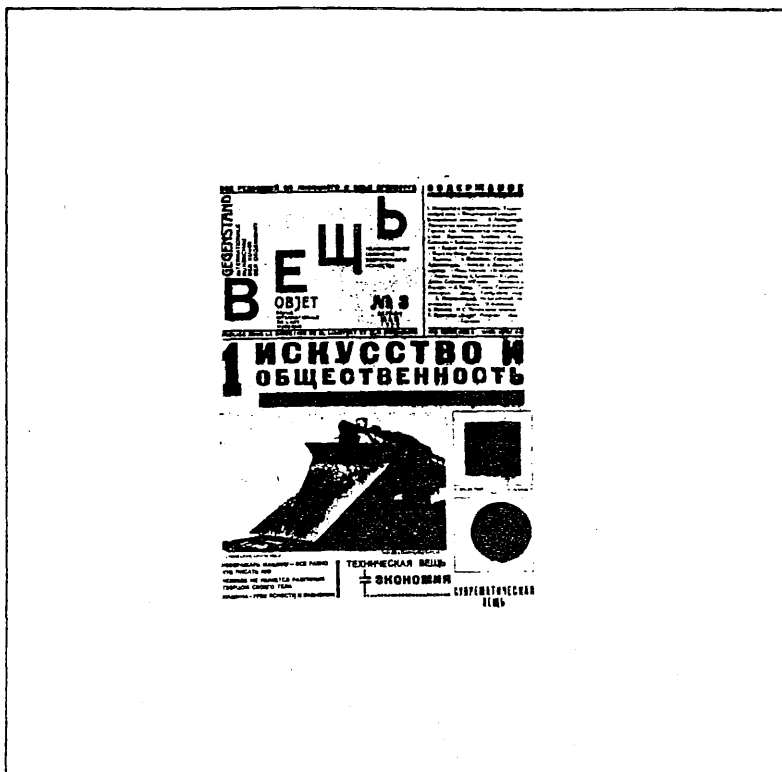


Fig. 23.- El Lissitzky. Portada de la revista Vesch/Gegenstand/Objet. Berlín, 1923. Tomado de K. Framptom: Historia crítica de la arquitectura moderna.

El Lissitzky y otros artistas rusos dieron un fuerte impulso al desarrollo de las tendencias racionalistas en Alemania y vivificaron las relaciones culturales internacionales.

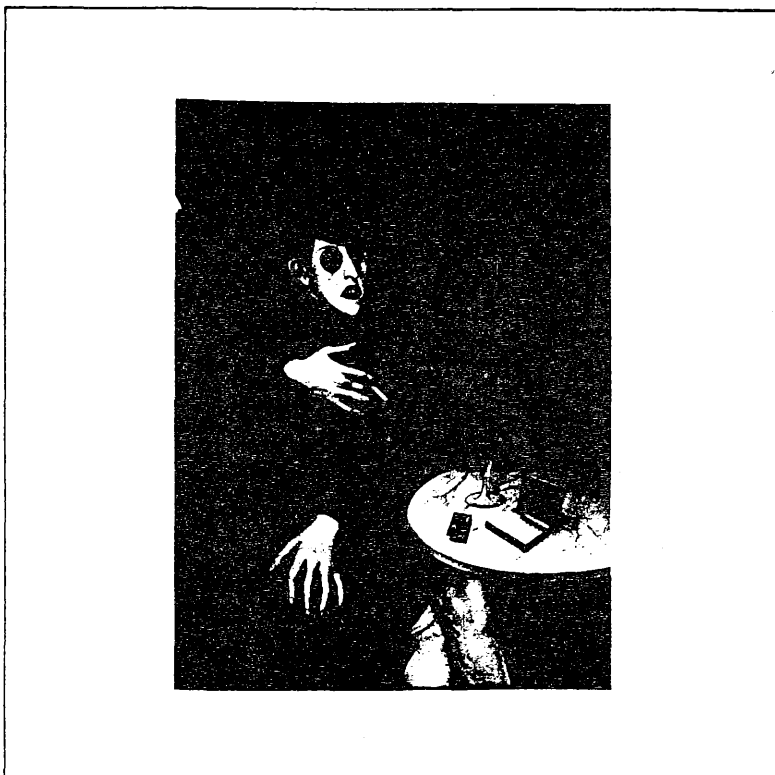


Fig. 24.- O. Dix. Retrato de Sylvia von Harden, 1926.

Tomado de R. Huyghe: El arte y el mundo moderno.

En Alemania las primeras iniciativas tendentes a establecer un mayor contacto con la realidad partieron de un grupo de pintores, que habían sido expresionistas y dadaistas, encabezados por O. Dix.



Fig. 19.- E. Mendelsohn. Fábrica de seda Weichmann en Gleiwitz, 1922. Tomado de W. Gropius: International Architecture.

Lentamente, las condiciones económicas fueron mejorando y Alemania comenzó a salir de la crisis que había paralizado la construcción después de la guerra.

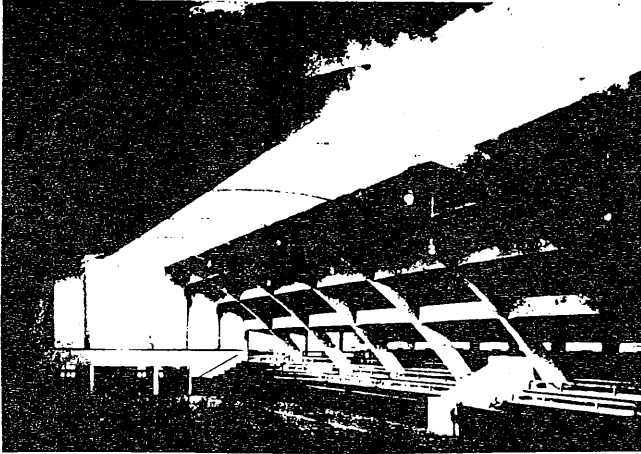


Fig. 20.- Bruno Taut. Mercado. Magdeburgo, 1922. Tomado de W. Gropius: International Architecture.

La administración comenzaba a solicitar la colaboración de los arquitectos en las tareas de construcción. Ello les obligó a tomar tierra abandonando la utopía y a concentrarse en la solución de los problemas reales e inmediatos.



Fig. 21.- J.J.P. Oud. Barrio Mathenesse, Rotterdam, 1922.  
Tomado de W. Gropius: International Architecture.

De Holanda llegaba la influencia de Oud, el cual, una vez abandonadas las filas del neoplasticismo, afirmaba que una arquitectura acorde con los nuevos tiempos debía basarse en criterios objetivos.



Fig. 25.- G. Grosz. Retrato de Max Herman-Neisse, 1925.

Tomado de R. Huyghe: El arte y el mundo moderno.

A raíz de una exposición de este grupo, liderado por O.Dix, en la ciudad de Manheim en 1925, las nuevas tendencias pictóricas fueron etiquetadas con el nombre de Die neue Sachlichkeit.

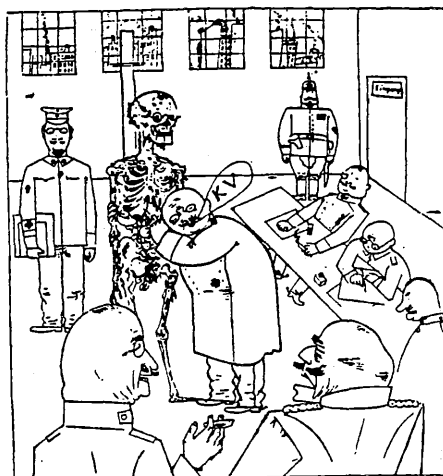


Fig. 26.- G. Grosz. Apto para todo servicio, 1918. Tomado de G. Grosz: El arte y la sociedad burguesa.

Frente al idealismo expresionista los pintores de Die Neue Sachlichkeit propugnaban el contacto con el presente y la realidad inmediata denunciando la situación crítica que atravesaba el país a causa del conflicto bélico.

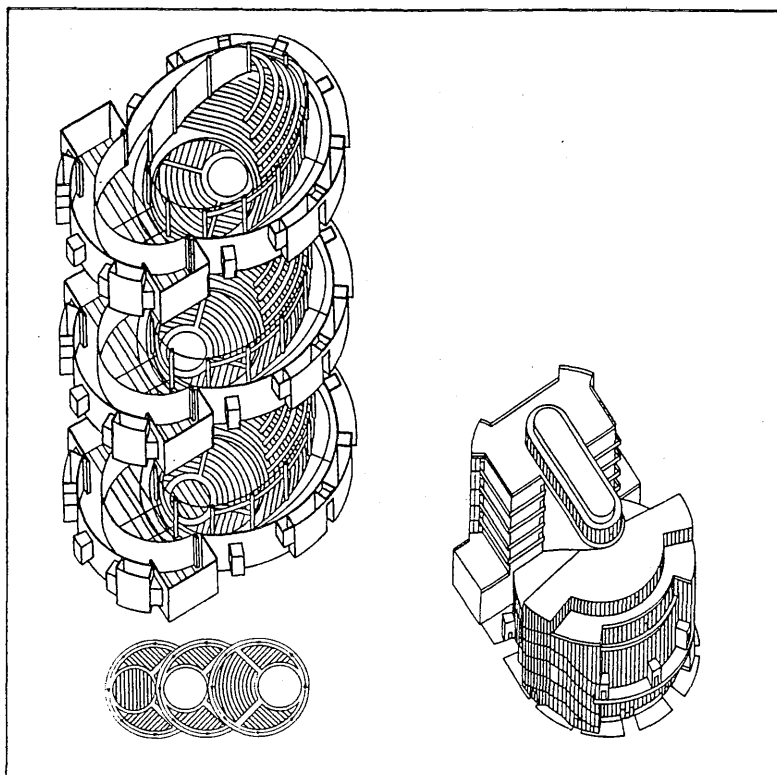


Fig. 27.- W. Gropius. Teatro total, 1927. Axonométricas.  
Tomado de J.J. Norwich: La gran arquitectura del mundo.

De la estrecha relación existente entre todas las esferas del arte es buena muestra el proyecto de teatro total de W. Gropius, que representa el intento de trasladar a la arquitectura la orientación Neue Sachlichkeit que discutían los autores teatrales.



## NOTAS

### 1.5.- La formación del concepto de Neue Sachlichkeit

(1).- T. Van Doesburg: la lucha por el estilo nuevo, en Principios del nuevo arte plástico y otros escritos, COAATM y otros, Murcia, 1985, pág.189 (ed. orig: Der Kampf um den neuen Stil, en Neue Schweizer Rundschau, 1929, Ms. holandés: De Stijl om de Nieuwe Stijl, s/f).

(2).- K. Frampton: Historia crítica de la arquitectura moderna, cit., pág.132.

(3).- A. Behne: Einige Bemerkungen zum Thema: Moderne Baukunst, cit., pág.22.

(4).- Le Corbusier: En defensa de la arquitectura, COAATM y otros, Murcia, 1983, pág.46 (publicado en unión de El espíritu nuevo en arquitectura). Ed. orig.: En défense de l'architecture, en Stavba, núm.2., Praga, 1929.

(5).- L. Benevolo: Historia de la arquitectura moderna, cit., pág.537.

(6).- M. Tafuri y F. Dal Co: Historia de la arquitectura contemporánea, cit., pág.150.

(7).- Carta de G.F. Hartlaub a Alfred H. Barr, hijo, julio de 1929. Cit. por K. Frampton: Historia crítica de la arquitectura moderna, cit., pág.132.

(8).- L. Richard: Del Expresionismo al nazismo, cit., pág.194.

(9).- D.D. Egbert: El arte y la izquierda en Europa, cit., pág.586.

(10).- B. Brecht: Carácter popular del arte realista (1938), en B. Brecht, G. Grosz y E. Piscator: Arte y sociedad. Eds. Calden, Buenos Aires, 1968, pág.61.

(11).- L. Benevolo: Historia de la arquitectura moderna, cit., pág.537.

(12).- K. Scheffler: Das grosse Schauspielhaus, en "Kunst und Künstler", XVIII (1919-1920), núm.5, pág.238. Cit. por W.Pehnt: La arquitectura expresionista, cit., pág.13.

(13).- W. Pehnt: La arquitectura expresionista, cit., pp.16,17 y 18, respectivamente. En la Introducción de esta obra (El Teatro de los Cinco Mil, pp. 13-22) puede encontrarse un magnífico análisis de este edificio y de su significado expresionista.

(14).- H. Poelzig: Discurso ante la asamblea general de la Salzburger Festspielhaus-Gemeinde, 1921, publicado (al cuidado de Paul Westheim) en Das Kunstblatt, Potsdam-Berlin, Verlag Gustav Kiepenheuer, núm.3, año V, 1921, pp.77-88. Cit por la ed., it.: J. Posener (ed). Hans Poelzig. Scritti e Opere (1970), Franco Angeli, Milán, 1978, pp.181-195. Los textos citados figuran así en esta edición: "La concezione tecnica e la concezione artistica sono e restano in stridente contrasto tra loro e l'artista sa fin troppo bene che proprio l'arte tedesca deve la sua magia a ciò che di riccioluto, multiforme, contorto, assolutamente irrazionale è presente in essa. Ciò che è puramente tecnico non si libera mai della sua freddezza, e l'evidente povertà di sentimento delle nostre costruzioni odierne rispetto alle creazioni del pasato deriva in non piccola parte dal fatto che sono così terribilmente pratiche" (pág.183), "L'arte non ha nulla a che vedere con la funzionalità, è afunzionale. E' sempre meglio violentare la funzionalità e creare una vera opera d'arte, piuttosto che far trionfare la funzionalità, cioè la fredda ragione" (pág.184).

(15).- B. Taut: Nieder der Seriosismus, cit. De las dos versiones castellanas citadas en la nota (23) del apartado 1.4 de esta Tesis Doctoral, se ha usado en esta ocasión la del profesor Marchán.

(16).- U. Conrads: Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX, cit., pág.98.

(17).- C. van de Ven: El espacio en asquitectura (1977), Eds. Catedra, Madrid, 1982, pág.202.

(18).- W. Pehnt: La arquitectura expresionista, cit., pág.198.

(19).- W. Pehnt: La arquitectura expresionista, cit., pág.84.

(20).- Manifiestos inicialmente publicados en la revista De Stijl, 1922 y 1923. Reproducidos por Theo van Doesburg en Der Kampf um der neuen Stil (1929), cit., de cuya trad. cast. (en Principios del nuevo arte plástico y otros escritos, cit., pp.165-206) se ha tomado.

(21).- A. Behne: Kunst, Handwerk, Technik (1922), cit., y Der moderne Zweckbau (1923). El capítulo tercero de esta segunda obra se titula, precisamente, "No más espacio modelado, sino la forma de la realidad". El apartado 2.2 de esta Tesis Doctoral ("Adolf Behne y la arquitectura funcional") esta dedicado, precisamente, al análisis en detalle de dicha segunda obra, de la cual puede encontrarse además una versión castellana completa en los Apéndices de la propia Tesis, realizada expresamente para la misma.

(22).- E. Mendelsohn: Dinámica y función, conferencia pronunciada en la sede de Architectura et Amicitia en Amsterdam, 1923. Tomado del extracto incluido en U. Conrads: Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX, cit., pág.114. En los Apéndices de esta Tesis Doctoral, y realizada expresamente para la misma, se incluye una traducción castellana de Dynamics and Function (Dynamik und Funktion), artículo escrito por Mendelsohn en 1923 a partir de dicha conferencia e incluido en la edición simultánea: Erich Mendelsohn. Bauen und Skizzen/ Erich Mendelsohn Structures and Sketches, Ernst Wasmuth y Ernest Benn, Berlín y Londres, 1923, pág.2 (la versión inglesa es la usada para confeccionar la castellana ofrecida en los Apéndices). Mendelsohn realizó otra versión, ampliada, de este mismo escrito: Internationale Ubereinstimmung des neuen Baukunst oder Dynamik und Function incluido en Das Gesamtschaffen des Architekten, Berlín, 1930, pp.22 y ss. Este segundo escrito es el extractado por Conrads para su inclusión en Programas y manifiestos...

(23).- E. Mendelsohn. *ibidem*.

(24).- R. Banham: Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina (1960), Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1971, pág.281.

(25).- O. Schlemmner: Manifiesto para la primera exposición de la Bauhaus, 1923, en U. Conrads: Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX, cit., pág.107, (el Manifiesto está en pp.106-109).

(26).- L. Mies van der Rohe: Tesis de trabajo (publicadas en la revista "G", Berlín, 1923), en U. Conrads, op.cit., en nota anterior, pág.115 (las Tesis están en pp.115-116).

(27).- M. Tafuri y F. Dal Co: Historia de la arquitectura contemporánea, cit., pp.132 (hasta el paréntesis) y 149 (resto).

(28).- W. Pehnt: La arquitectura expresionista, cit., pág.199.

(29).- W. Pehnt, op. cit., en nota anterior, pp.196 (hasta el paréntesis) y 198 (resto).

(30).- A. Rodchenko y B. Stepanova: Manifiesto productivista, Moscú, 1920. En Mario de Micheli: Las vanguardias artísticas del siglo XX (1966), Alianza Ed., Madrid, 1979, pág.405.

(31).- D.D. Egbert: El arte y la izquierda en Europa, cit., pág.574.

(32).- L. Richard: Del expresionismo al nazismo, cit., pág.190.

(33).- Vesch/Gegenstand/Object, Berlín, núm.1., 1922 (Editorial) Tomado de M.Tafari: Teorías e historia de la arquitectura, cit., pág.70.

(34).- En Der moderne Zweckbau, cit., passim. Ver apdo.1.4 de esta misma Tesis (Adolf Behne y la arquitectura funcional), y trad. cast. de este libro de Behne en los Apéndices.

(35).- E. Lissitzky (¿e I. Ehrenburg?) Manifiesto de los Editores de Vesch/Gegenstand/Object, en De Stijl, Amsterdam, vol.V, núm.4, 1922. Tomado de Stephen Bann (ed): The Documents of 20th Century Art, The Tradition of Constructivism, Thames and Hudson, Londres, 1974, pág.63, y traducido para esta Tesis. Los pasajes citados figuran así en la versión inglesa: "Our thinking is characterized by the attempt to turn away from the old subjective mystical conception of the world and to create an attitude of universality-clarity-reality (...) The new art is founded not on a subjective, but on an objective basis. This, like science, can be described with precision and is by nature constructive. It unites not only pure art, but all those who stand at the frontier of the new culture. The artist is companion to the scholar, the engineer, and the workmen" (son los puntos 2 y 6 del manifiesto, que tiene siete).

(36).- T. Van Doesburg: La lucha por el estilo nuevo, cit., en Principios del nuevo arte plástico..., cit., pág.192, n.25 Los subrayados son del autor.

(37).- Un estudio completo sobre el espíritu del movimiento De Stijl puede encontrarse en B.Zevi: Poética de la arquitectura neoplástica (1953), Ed. Victor Lerú, Buenos Aires, 1960, passim.

(38).- T. van Doesburg: La lucha por el estilo nuevo, cit., en Principios del nuevo arte plástico..., cit., pp.189-190.

(39).- Una carta de Van Doesburg a Oud refleja la tensión que había llegado a producirse entre estos dos personajes: "Porque mi solución rompe con el carácter más o menos monótono de la normalización, porque ya estaba decidida su ejecución completa; porque no soy pintor de brocha gorda, sino que hago cosas más serias; porque soy Van Doesburg, tengo y me tomo el derecho

de decirte: NO-NO-NO/ o así-o nada". Carta fechada en Weimar el 3 de noviembre de 1921. Publicada en T. van Doesburg: Naar een beeldende architectuur, SUN, Nimega, 1983, pág.140. Tomada de Ch. Grego: Introducción a Principios del nuevo arte plástico... cit., pág.9.

(40).- J.J.P. Oud: Mein Weg in De Stijl, en Nijgh & van Ditmar, Gravenhage-Rotterdam, 1960 (ed. holand. en Plan, 1981, núm.6, pp.17-25). Tomado de la ed. cast. Mi trayectoria en "De Stijl", COAATM y otros, Murcia, 1986, pp.39-40 (el artículo está en pp. 27-50).

(41).- No es fácil rastrear datos sobre la asociación Oupbouw. Pueden encontrarse referencias en K. Frampton: Historia crítica de la arquitectura moderna, cit., pág.137 y en Ch. Grego: Introducción a J.J.P. Oud: Mi trayectoria en "De Stijl", cit., pág.22.

(42).- J.J.P. Oud: Over de toekomstige bouwkunst en hare architectonische mogelijkheden, conferencia dictada en la sede de Oupbouw Rotterdam, en 1921 (Publicada luego en J.J.P. Oud: Holländische Architektur, Bauhausbücher, núm.10, Munich, 1926). Tomado de la ed. cast. Sobre la arquitectura del futuro y sus posibilidades arquitectónicas, en Mi trayectoria en "De Stijl", cit., pp.86-87 (el artículo está en pp.72-87).

(43).- J.J.P. Oud: Sobre la arquitectura del futuro..., cit., en Mi trayectoria en "De Stijl", cit., pág.77.

(44).- J.J.P. Oud: De ontwikkeling der moderne bouwkunst in Holland: verleden, heden, toekomst. conferencia pronunciada el 1 de marzo de 1923 en el Kunstgewerbe Museum de Berlín (Publicada posteriormente en J.J.P. Oud: Holländische Architektur, cit.). Tomado de la ed. cast. La evolución de la arquitectura moderna en Holanda: pasado, presente y futuro, en Mi trayectoria en "De Stijl", cit., pág.67 (el artículo está en pp.51-71).

(45).- Ed. cast.: Le Corbusier: Hacia una arquitectura, Ed. Poseidon, Buenos Aires, 1964 y Barcelona, 1977.

(46).- Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright, con prólogo del propio Wright, Ernst Wasmuth, Berlín, 1910.

(47).- W. Gropius: Die Entwicklung moderner Industrie Baukunst, en el anuario de las Deutsches Werkbundes, Jena, 1913.

(48).- J.J.P. Oud: De Nieuwe Bouwkunst-beweging in Europa, en The Studio, 1933. Trad. cast.: El movimiento de la nueva arquitectura en Europa, en Mi trayectoria en "De Stijl", cit., pág.107 (el artículo está en pp.104-119).

(49).- Donald Drew Egbert atribuye a Otto Dix una frase en la que se afirma que Neue Sachlichkeit "...debe ser aplicado como etiqueta al nuevo realismo que posea un sabor socialista". Pero no es una cita directa, sino recogida de un texto de Alfred H. Barr, Jr. La semejanza de esta definición con la que dió Hartlaub de la Neue Sachlichkeit en 1929, al tiempo que se adjudica la invención del término en 1924, hace dudar de que la atribución de Egbert sea correcta. Tal vez se tratase de una idea de Dix recogida por Hartlaub. Ver D.D. Egbert: El arte y la izquierda en Europa, cit., pp.586 y 745 (nota).

(50).- L. Richard: Del expresionismo al nazismo, cit., pág.197.

(51).- D.D. Egbert: El arte y la izquierda en Europa, cit., pág.586.

(52).- J.J.P. Oud: Mi trayectoria en "De Stijl", cit., en la recopilación de igual título, cit., pág.31.

(53).- L. Benevolo: Historia de la arquitectura moderna, cit., pág.537.

(54).- R. De Fusco: La idea de arquitectura, cit., pp.158-159 y 234 (nn. 43 y 44).

(55).- B. Zevi: Historia de la Arquitectura Moderna, cit., pág.38

(56).- B. Zevi: Historia de la Arquitectura Moderna, cit., pág. 20.

(57).- M. Tafuri y F. Dal Co: Historia de la arquitectura contemporánea, cit., pág.166.

(58).- D.D. Egbert: El arte y la izquierda en Europa, cit., pág.606.

(59).- H.R.Hitchcock: Arquitectura de los siglos XIX y XX, cit. La definición aparece en nota en la pág.662, correspondiente al capítulo 20, en el que la Neue Sachlichkeit aparece citada solamente en la siguiente frase: "Movimientos generales como el Jugendstil, Expressionismus, Neue Sachlichkeit, son los auténticos protagonistas de la historia alemana desde 1900 a 1933..." (cf. pág.497).

(60).- T. Benton: El Estilo Internacional, Adir. Eds., Madrid, 1981, pág.28. Para el tema de la Nueva Objetividad debe consultarse también la edición original, pues en la versión española se han suprimido algunos párrafos cruciales. Véase T. Benton: International Style, Open University, Milton Keynes, 1977, pp.17-20.

(61).- K. Frampton: Historia crítica de la arquitectura moderna, cit., pág.132.

(62).- K. Frampton, op., cit., en nota anterior, pág.138.

(63).- K. Frampton, op. cit., en nota 61, pág.139.

## Capítulo 2

### HISTORIA Y CRITICA EN LOS AÑOS VEINTE



## 2.1.- INTRODUCCION

## 2.1.- Introducción

El período que el título de este capítulo encuadra en la expresión "años veinte" no se corresponde con total exactitud cronológica con esta década en el campo de la historiografía del Movimiento Moderno en arquitectura, pues se abre en el cuarto año del decenio, 1923, con el escrito de Behne Der moderne Zweckbau, y se cierra en el primer año de la década siguiente, 1930, con la segunda edición del libro Die Baukunst der neuesten Zeit, de Gustav Adolf Platz.

Este período sí se corresponde con casi total precisión con el del proceso de desarrollo del concepto de Neue Sachlichkeit en arquitectura, que fué objeto de estudio en el último apartado del capítulo precedente de esta Tesis Doctoral. Además, las diferentes etapas comprendidas en dicho período tienen su prácticamente exacta contrapartida en las que, para definir la sucesiva

consolidación de la Nueva Objetividad en los diferentes campos parciales englobados en el ámbito total de la arquitectura, habíamos establecido en dicho apartado anterior.

En efecto, según señalábamos más arriba, "pueden determinarse al menos cuatro momentos de paso de la Neue Sachlichkeit a la arquitectura: el de la traducción de las ideas (1922 ó 1923), el de su encarnación en edificios concretos (entre 1925 y 1927), el de su consolidación crítica, historiográfica y terminológica (entre 1927 y 1929) y el de colaboración interdisciplinar". El último de los cuatro "momentos de paso" citados, obviamente, no nos interesa aquí. Pero los otros tres son cruciales, ya que los textos sobre la nueva arquitectura elaborados en este período pasan también por tres fases bien diferenciadas: una primera, dirigida a justificar históricamente el nuevo movimiento que se estaba poniendo en marcha, una segunda, caracterizada por el rechazo al pasado, y una tercera, en la que se recupera la historia como argumento. La primera de dichas fases se centra en Behne y su Der moderne Zweckbau, de 1923. La segunda fase queda comprendida entre las obras Internationale Architektur, de Walter Gropius, que es de 1925, e Internationale neue Baukunst y Groszstadt Architektur, de Ludwig Hilberseimer, ambas publicadas en 1927. La tercera frase discurre entre las dos ediciones de Die Baukunst der neuesten Zeit, de Platz, la primera de 1927 y la segunda de 1930. Así pues, 1923 para la primera fase, 1925-

30 para la tercera. Tan puntual coincidencia entre estas fases y los distintos momentos de consolidación del concepto de Neue Sachlichkeit no puede ser casual.

El análisis pormenorizado de las razones de la citada coincidencia es uno de los objetivos principales del presente capítulo de esta Tesis, y hay que esperar que, según vayan pasando las páginas, la cuestión irá a su vez iluminándose. Pero pueden ya adelantarse aquí algunos asuntos generales de interés.

Hay que señalar al respecto que, en contra de la hipótesis de periodización que se acaba de establecer, la opinión más generalizada es que el conjunto de escritos referidos al Movimiento Moderno que se publican en esta recortada "década de los veinte" constituye un bloque homogéneo. En el desarrollo de este segundo capítulo iremos viendo cómo diferentes autores coinciden en tres ideas básicas sobre el significado de los textos de esta época. Las dos primeras, por lo que sabemos hasta ahora, parece que deben seguir considerándose válidas, pero la tercera necesita ser revisada. Veamos en qué consisten dichas ideas.

La primera idea es que las obras publicadas en Alemania en aquellos años eran de dos tipos: unas consistían en escuetos textos en los que se repetían una y otra vez las mismas consignas y que se apoyaban en un nutrido material gráfico, y otras, por

lo general también profusamente ilustradas, incluían escritos de mayor extensión con los que se buscaba la fundamentación teórica y la justificación histórica del nuevo movimiento. Nada hay que objetar a esta primera idea.

La segunda idea es que esta división de las obras en dos tipos obedecía a una suerte de especialización o división del trabajo de difusión y apología de la nueva arquitectura, trabajo que constituía un empeño común a arquitectos, críticos e historiadores en aquellos momentos, y que se complementaban con el cuerpo de prueba ofrecido por los proyectos y edificios que reflejaban los nuevos ideales (de ahí, por cierto, el carácter básico de las reproducciones de planos y fotografías en las obras de uno u otro tipo). Nada hay tampoco que objetar a esta idea de que los edificios, los libros de divulgación y los escritos de carácter histórico estaban contribuyendo, cada uno en el campo de su competencia, al común designio de la expansión triunfal de la nueva arquitectura, designio que se intentaba cumplir, por tanto, con tácticas distintas, pero con una única estrategia, arrimando todos el hombro para ayudar a construir la estructura ideológica de un movimiento al tiempo que este crecía y a ofrecer la imagen de algo completo y maduro, recurriendo tanto a la crónica de los acontecimientos como al análisis de su razón histórica.

La tercera idea es que los citados dos tipos de obras, al obede-

cer a diferentes planteamientos tácticos, eran utilizados indistinta y simultáneamente, y así, en cualquier momento del período que estamos considerando era posible encontrar tanto obras de un tipo como del otro. Para sustituir esta idea ofrecemos aquí la propuesta de periodización indicada más arriba, que parte de la opinión de que a lo largo de aquellos años se fueron utilizando sucesivamente diferentes tácticas de apoyo al nuevo movimiento, en función de lo que el desarrollo de los acontecimientos iba demandando como más perentorio. Lo que aquí más nos interesa es que, en esta sucesión de tácticas, el juicio sobre el valor de la historia como elemento justificador fué variando apreciablemente.

Quien esto escribe, sin ir más lejos, había dado por buena en un principio esta generalizada interpretación, contenida en el conjunto de las tres ideas que acaban de exponerse, en su ya citada Tesis de Licenciatura, la cual comprendía el estudio de las aportaciones realizadas entre 1929 y 1941. Pero cuando se profundiza en el período inmediatamente precedente, como estamos haciendo ahora, se hace evidente que tal interpretación ya no puede mantenerse, aunque cabe preguntarse por qué ha llegado a hacerse tan extendida. La primera respuesta que surge es que hasta ahora no se habían realizado estudios sistemáticos sobre el tema, pero quizá no baste.

Sin duda, una segunda razón para el entendimiento de los

textos de los años veinte como un bloque homogéneo en todos los aspectos es la interpretación que los distintos críticos e historiadores hacen de la Neue Sachlichkeit. Como hemos visto, esta interpretación difiere mucho de unos autores a otros, pero todos coinciden en presentar el proceso de afianzamiento de la Nueva Objetividad como algo también homogéneo. Esto es cierto incluso para aquellos autores que ven en la Neue Sachlichkeit un concepto multiforme. Que sepamos, nadie hasta ahora ha ofrecido la versión de que la Nueva Objetividad fue introduciéndose en la arquitectura en fechas distintas, según el aspecto (práctico, teórico, ideológico, terminológico, estilístico, etc) que consideremos. Y no habiéndolo existido ningún interés por mostrar el proceso como una sucesión de etapas diferentes, menos aún pudo haberlo en relacionar tales etapas con la evolución de los textos de los años veinte.

Una tercera razón para que se haya producido tal interpretación homogénea de los escritos de este período es que, de las tres frases que hemos encontrado, la primera y la última tienen un carácter similar. En un proceso en el que al principio se admite la historia, posteriormente se rechaza, y al final se recupera, es comprensible que la etapa intermedia haya tendido a desdibujarse, sobre todo si tenemos en cuenta que, en su conjunto, el período abarcó un número relativamente corto de años, aunque el vertiginoso ritmo de los sucesos lo hiciera parecer más extenso. Esto se ve reforzado por el hecho de que, según parece eviden

te, las fechas de edición de algunos de los principales textos del momento han llevado a confusiones. De este hecho derivan una cuarta y una quinta razones para haber considerado como fenómeno uniforme algo que en realidad no lo fue.

En efecto, Der moderne Zweckbau se escribió en 1923, pero no se publicó hasta 1926, mientras que Platz dió a la luz la primera edición de Die Baukunst der neuesten Zeit en 1927, y la segunda en 1930. De modo que cuestiones que aparentemente son "de letra pequeña", y habitualmente así se consideran, como la diferencia entre la fecha de un manuscrito y la de su publicación o entre las dos ediciones sucesivas de un mismo texto, pueden hacer creer que las obras que hemos presentado como inicio y clausura del período están separadas tanto por un año como por siete. Y no apreciando bien estas diferencias, nos arriesgamos a interpretar erróneamente el significado de los escritos de la época.

En el caso de la obra de Platz, tomar como referencia la fecha de su primera edición o de la segunda no es cuestión baladí, pues esta última no fué una simple reimpresión, sino una versión considerablemente revisada y ampliada de la primera. Dos fueron las principales novedades introducidas por Platz en la segunda edición, y ambas muy significativas: un capítulo titulado Sachlichkeit als Gestaltungsprinzip ("La objetividad como principio formal", o como "principio de composición") y la inclusión de



numerosas páginas destinadas a valorar la importancia que las construcciones ingenieriles del pasado siglo tuvieron en la formación de la nueva arquitectura, bajo la influencia de la obra de Sigfried Giedion Bauen in Frankreich, publicada en 1928. La primera novedad de la segunda edición recogía pues la consideración de la Neue Sachlichkeit como una tendencia arquitectónica, que, según vimos, empezaba a introducirse débilmente en Alemania hacia 1927, pero que en 1929 se hallaba consolidada ya en plenitud. La segunda novedad reforzaba considerablemente el retorno a la historia, que en la primera edición era ya manifiesto y en la segunda impregnaba toda la obra. De ahí que encontremos en una identificación de las dos versiones de Die Baukunst der neuesten Zeit que pase por alto sus divergencias una razón más, la cuarta, de que se haya presentado el período como algo mucho más uniforme de lo que fué. En muchos aspectos, ésta no es una sola obra en la que la existencia de dos versiones constituya una curiosidad de bibliófilo, sino más propiamente dos obras y, tanto más cuanto que ambas salen de la misma pluma, sus diferencias reflejan fielmente la evolución de las ideas o, mejor aún, la evolución de las tácticas de propagación de la buena nueva en la Alemania de aquellos días.

No se ha profundizado a nuestro juicio lo suficiente en analizar la razón de esos tres años de diferencia entre la redacción y la publicación de Der moderne Zweckbau. Esta falta de profundi-

zación es, a nuestro entender, la quinta razón existente de la interpretación en ciertos aspectos incorrecta que generalmente se da de los escritos de los años veinte.

Llama la atención que un crítico influyente y con tantos contactos como Behne tardase tanto tiempo en encontrar un editor que sacase a la luz su trabajo. Pero ocurre que Der moderne Zweckbau se adelantó en realidad a su época, y no fué comprendida, o al menos, no fueron aplicados sus principios, hasta varios años después. Este texto señala un hito fundamental en la historiografía de la arquitectura moderna, y su contenido es rico en sugerencias para entender la producción del momento, pues aclara los conceptos y los estudia pormenorizada y profundamente y, de hecho, los términos de su discurso van a ser recogidos con interés por los historiadores y críticos posteriores. Pero en el instante de su redacción, éste tenía por fuerza que parecerles un escrito incómodo a los arquitectos de vanguardia.

Sin duda Behne apreció con perspicacia que el vínculo con la Sachlichkeit de Muthesius (aún eludiendo la figura de éste), la imagen de continuidad en el tiempo que podía proporcionar una nueva interpretación del expresionismo y la justificación de la nueva arquitectura como una necesidad histórica, harían más fácil la comprensión por parte del público del movimiento que comenzaba a desarrollarse. Pero, también sin duda, lo apreció

demasiado pronto, pues la argumentación teórica e histórica que con tal intención construyó cuadraba mal con los objetivos que a corto plazo los arquitectos estaban planteándose.

Con estas premisas, Behne daba una visión multifacética de la arquitectura moderna, que ponía en relación las posibilidades ofrecidas por la nueva mentalidad sachlich que estaba abriéndose paso con fenómenos de otro signo cercanos en el tiempo (futurismo, expresionismo moderado, constructivismo, etc), y que establecía una línea continua entre la nueva arquitectura y las posiciones de pioneros como Wagner, Berlage, Messel, van de Velde o Wright. Esta actitud abierta no podía ser del todo apreciada en un momento en que los arquitectos estaban pasándose con armas y bagajes al campo de la Neue Sachlichkeit y querían, con la actitud típica del converso, divulgar la bondad de las nuevas ideas dando de ellas una imagen clara, neta e inequívoca.

En aquellos momentos, no interesaba tanto a los arquitectos el contacto con el público como arrastrar a los compañeros aún no convencidos. Cuando la nueva arquitectura no era todavía en la práctica sino una imprecisa idea de futuro, tenía por fuerza que apreciarse cierto carácter dañino en los análisis de Behne, que dejaban muchas dudas abiertas y, aunque reclamando una actitud de síntesis, ofrecían varias opciones posibles para la nueva arquitectura tomando como base tanto lo inmediata-

mente anterior como experiencias singulares que se remontaban a finales del XIX.

La táctica que se dibujaba entonces era la de mostrar un camino único, caracterizado por la ruptura con todo lo anterior y apoyado en los hechos, en unos resultados que despejaran toda vacilación y no mostraran ningún resquebrajamiento, eliminando todo aquello que resultara de "dudosa" procedencia. Pero como tales resultados aún no eran apreciables en 1923, se imponía una pausa de silencio. Y al silencio fué condenada Der moderne Zweckbau hasta después de 1925, año en que Gropius publicó su Internationale Architektur, tomando buena parte del material gráfico que Behne había recopilado, una vez suprimidos los ejemplos más "contaminados", y añadiendo realidades suficientemente nuevas, claras y convincentes. En ese momento ya no parece que pudieran preocupar los elementos "dañinos" de Der moderne Zweckbau.

A partir de 1925, la defensa y divulgación de la nueva arquitectura quedó confiada a unas publicaciones en las que se daba una visión restrictiva, única, inequívoca, simple y fácilmente comprensible de ella. En estas publicaciones, la gran profusión de ilustraciones, las cuales cumplían una función didáctica y demostrativa destinada a cambiar los gustos de arquitectos y público, se acompañaba con textos sucintos y tajantes, de carácter apologético y contenido más expositivo y propagandístico

que histórico o teórico.

De todas maneras, los fundamentos teóricos e historiográficos de Behne habían quedado echados, y resulta difícil no recordar al antiguo secretario del Arbeitsrat für Kunst cuando en estos textos apologéticos de a partir de 1925 se habla de la función, de la arquitectura racional, de la forma como expresión de los nuevos contenidos sociales y técnicos, de todas las concepciones, en suma, que Behne puso en circulación en su Der moderne Zweckbau. Y también es obvia la deuda para con Behne en la selección de los ejemplos del pasado que sirven como referencia paradigmática de la nueva arquitectura, aún cuando estos ejemplos se presentasen como fenómenos aislados representativos de una "sana" actitud pionera y no como episodios de un proceso histórico con continuidad temporal, y aún cuando se estuviera pasando una especie de "goma de borrar" sobre las ricas argumentaciones que Behne hiciera, que quedan convertidas en escuetas y desnudas consignas que se repiten machaconamente, presididas por el afán de convencer.

Entre 1925 y 1927 sí que puede decirse con toda propiedad que los arquitectos y los críticos estaban colaborando en una única tarea con fanática convicción; no había en esos momentos diferencias significativas de opinión entre ellos, que actuaban todos a una a la vista de unos objetivos nítidamente dibujados. Si

se hubiese presentado entonces alguna duda, desde luego se estaba acallando, pues importaba mucho más el lanzamiento de contundentes gritos de guerra que la elaboración de razonamientos complejos o rebuscados.

El único punto de mira era el presente, el empeño de construcción de una arquitectura "nueva". Este empeño se entiende como una tarea colectivista, no se buscan los héroes individuales. Reconocido el presente como único objetivo, éste se aísla de todo lo demás, en una importante operación reductiva del pasado y de la historia. Los críticos ni siquiera se preocupan de resaltar especialmente algunos ejemplos singulares; lo que importa es la unidad y la homogeneidad. No se reconocen ídolos, mitos, líderes, ases ni campeones, sólo una mira común hacia la que los arquitectos se dirigen con seriedad y realismo.

Las obras que aquí vamos a estudiar como más representativas de esta segunda fase de los escritos de los años veinte son Internationale Architektur de Gropius (1925), dos textos de Hilberseimer de 1927, Internationale neue Baukunst y Groszstadt Architektur, y otros dos de Mendelsohn, Amerika, Bilderbuch einen Architekten, de 1926, y Russland, Europa, Amerika. Ein Architektonischer Querschnitt, de 1928. Este último libro representa ya una manifestación tardía de la tendencia de la que estamos tratando, ya que a partir de 1927 vuelve a apreciarse

un nuevo cambio de actitud. Los textos citados, pese al rechazo a la historia de que parten, nos interesan desde el punto de vista historiográfico, pues muestran el modo en que los conceptos y los ejemplos se iban afianzando en esos años en el proceso de construcción de la historia de la arquitectura moderna.

En 1927, cumplidos ya los más urgentes objetivos propagandísticos se abordó una nueva tarea: explicar las causas, los antecedentes y los fundamentos del nuevo movimiento, cuya existencia se da ya por supuesta como una realidad incontestable. Esta nueva tarea, que debe igualmente entenderse como una operación de propaganda, comprendía el encuadre histórico de la arquitectura moderna. Es significativo que este giro táctico coincidiera con la plena madurez de la versión edificada de la Neue Sachlichkeit que, como ya se indicó, quedó representada sobre todo por la Weissenhofsiedlung de Stuttgart, con la que se buscó un pleno contacto con el público. Ello demuestra que la temprana actitud de Behne de recurrir a la historia para hacer más comprensible a los legos la arquitectura que había de nacer de los nuevos ideales no había caído en saco roto, pero también que en su momento se había adelantado a las tareas que los tiempos reclamaban

Los textos de esta tercera fase que vamos a analizar son las dos ediciones de Die Baukunst der neuesten Zeit, de Platz y el libro Die neue Baukunst in Europa und Amerika, de Bruno Taut,

publicado en 1.929. En estas dos obras se establecen ya con toda ni  
tidez los criterios fundamentales de la historiografía del Movimient  
to Moderno. Aparecen en ellas las periodizaciones, los paradigmas y  
los conceptos básicos que continuarán utilizando durante muchos años  
más los historiadores. Practicamente hasta nuestros días, estos crit  
terios historiográficos sentados por Platz y Taut a partir de Behne  
en los años veinte seguirán manteniendo su validez. Se irán consolid  
dando y completando con el tiempo, pero no sufrirán revisiones de  
fondo ni serán puestos en crisis.

Por lo que respecta al estudio de los orígenes del nuevo movimiento,  
Platz y Taut añadirán a las referencias dadas por Behne los ejemplos  
del siglo pasado y comienzos de éste que Muthesius valoró en su mo-  
mento: las grandes construcciones ingenieriles y el Domestic Revival  
británico, incluido el reconocimiento de las fuentes de este último  
en Ruskin y Morris. Incluso el nombre de Muthesius aparece ya cita-  
do en la obra de Taut, aunque sólo en relación con la casa inglesa  
y no con el concepto de Sachlichkeit. Sin ~~ada~~ constituyó una buena disculpa para  
ello el que este libro de Taut fuese editado simultáneamente en Lond  
res con el título de Modern Architecture, mientras que la conside-  
ración de la arquitectura del hierro se debió al texto de Giedion  
Bauen in Frankreich.

Como ya se ha señalado, suele aceptarse que la obra Pioneros del Di-  
seño Moderno, de Nikolaus Pevsner, de 1.936, es la primera contribui



ción historiográfica que se hizo al estudio de los orígenes de la nueva arquitectura que se desarrolló bajo el influjo de la Neue Sachlichkeit. Pero, de hecho, si encuadráramos en un mismo tomo los escritos de Behne, Taut y Platz, éste contendría muchas más referencias al problema que las aportadas por Pevsner, sin ninguna ausencia significativa. Es curioso constatar que la revisión de su postura inicial sobre la concepción histórica del Movimiento Moderno que Pevsner ofreció en los años setenta en su obra The Anti-Rationalists con el fin de mostrar una panorámica más rica y completa del mismo coincidirá casi del todo con la presentada en ese ideal tomo triple de los años veinte, en el cual sólo faltarían en este caso las referencias a Gaudí y a algunos ejemplos, no todos, del Art Nouveau.

Junto con el estudio de las obras citadas de Platz y Taut se tomarán en consideración las aportaciones de los críticos surgidas a raíz de la celebración de la exposición de la Werkbund de Stuttgart de 1.927 pues, como ya se ha dicho, esta exhibición constituyó el complemento práctico de la táctica de difusión del nuevo movimiento representada por la tercera fase de los escritos de los años veinte, así como el espaldarazo del público, al menos por lo que respecta al reconocimiento de la existencia de tal movimiento. Los artículos que para la ocasión escribieron Giedion, Le Corbusier o Behrendt manifestaban, como los libros de Taut y Platz, que ya no interesaba el tono apologético de los escritos de la etapa anterior, y contribuyeron decisivamente a aclarar la situación analizando los logros de la nueva arquitectura.

## 2.2.- ADOLF BEHNE Y LA ARQUITECTURA FUNCIONAL

## 2.2.- Adolf Behne y la arquitectura funcional

El primer texto en que queda inequívocamente reflejado el nuevo y brusco cambio de mentalidad del que venimos hablando es, sin duda alguna, Der moderne Zweckbau ("La moderna arquitectura funcional", traducido al italiano simplemente como L'Architettura funzionale), de Adolf Behne, escrito en 1.923, aunque no fué publicado hasta 1.926 (1). Se pretende demostrar aquí que este libro es, no solamente pionero en el establecimiento de los principios teóricos del Movimiento Moderno en arquitectura, cuestión en la que ya hoy coinciden varios autores, sino también el más propio origen de la historiografía del mismo.

No se trata de una obra muy conocida, lo que resulta sorprendentemente si atendemos a la importancia que acabamos de atribuirle. De hecho, ha tardado cuarenta años en ser rescatada del más completo desinterés o, por mejor decir, del total olvido,

en una edición prologada por Ulrich Conrads, que fue cuatro años después traducida al italiano y que aún no conoce versión en nuestra lengua. Sobre la especial consideración que su propio autor tenía de esta obra (pese a que su trascendencia fuese menor de lo esperado, por razones que luego veremos) y sobre la importancia objetiva de la misma ha señalado Conrads lo siguiente:

... Adolf Behne juzgó absolutamente, inevitable la mala suerte que le tocó a su Zweckbau, aunque este fuese para él el libro por excelencia, su última palabra, definitiva y reveladora sobre la batalla de las ideas y de las opiniones sobre arquitectura entre los años 1.919 y 1.923 y, lo que es aún más importante, una mirada hacia el futuro inmediato. En este escrito, Behne dice también sus mejores palabras sobre los años que van a venir. Sus anotaciones demuestran cómo, tres años más tarde, a la lectura de las pruebas, no había prácticamente nada que corregir y bien poco que añadir. La evolución se había producido tal como se hubo previsto; las alternativas (Behne las llama "funcionalidad" y "racionalismo") siguen siendo las mismas, y continuarán siendo fecundas, cada una a su modo, para todo el proceso de la nueva arquitectura. Como Le Corbusier, también Behne hubiese podido exclamar entonces: ¡1.919-1.923: cómo se ha precipitado todo! (2).

Por su parte, Giulia Veronesi, prologuista de la edición italiana del libro, opina de él así:

Esta pequeña obra es sucinta, pero valiosísima. Y no sólo me parece que se deban buscar los motivos de su interés en el paralelismo con los volúmenes contemporáneos, y de éxito inmediato, publicados por Gropius y por And, sino sobre todo, por la viva luz con la que ilumina al lector de hoy sobre el nacimiento complejo, fatigado y admirablemente armonioso (en Alemania) de la arquitectura que habría después transformado en toda Europa y en el mundo el aspecto de la residencia civil (3).

Tres parecen ser las razones del prolongado abandono de un texto que presentan Conrads y Veronesi como de tan capital interés. En primer lugar, el que, habiendo sido Behne un teórico tan vinculado al expresionismo, forma parte de la "historia negra" de la arquitectura moderna que fue descartada con posterioridad por los historiadores racionalistas y no contó con el cuerpo de prueba de la imagen construida que otros conversos que tuvieron los mismos vínculos teóricos, pero que fueron arquitectos practicantes, como Gropius o Taut, pudieron aportar. En segundo lugar, este olvido es sólo un caso particular del que se abatía sobre la práctica totalidad de los estudios teóricos sobre la arquitectura, sobre todo alemanes, de los años veinte que, a excepción de ciertos manifiestos reiteradamente publicados (como los de Le Corbusier, etc.), fueron realmente muy poco estudiados hasta tiempos bastante recientes, y prueba de ello es la escasez de traducciones que existen de las obras de este período, no ya al castellano, sino a lenguas de países con mucha mayor preocupación por estos temas y mucha mayor producción editorial sobre ellos que los pueblos de habla hispana, como es el caso de Italia. Por fin, la tercera razón puede ser la mala fortuna que tuvo Behne con la publicación de su obra, que vio cómo salía a la calle antes otra de Gropius, con objetivos y contenido parecidos y escrita posteriormente. A este último hecho merece la pena dedicarle unos párrafos.

En efecto, y como ya se ha adelantado, la larga postergación de La arquitectura funcional y la tardanza en reconocer su carácter pionero están muy relacionados con el hecho de que Behne no encontrase editor para ella hasta 1.926, tres años después de haberla escrito. Cuando al fin apareció, se le había adelantado la publicación Internationale Architektur, de Walter Gropius, que salió a la luz en 1.925, en el número 1 de los Bauhausbücher, y que tenía grandes coincidencias con el libro de Behne, sobre todo en las ilustraciones, por lo que cuando Drei Masken lanzó este último en Munich, dió la impresión de ser casi una nueva versión del de Gropius, que había causado un gran impacto y tenía para su difusión el prestigio de la Bauhaus a su favor. Behne quedó muy desairado con esta operación y reprochó a Gropius su plagio antes de que el texto de éste se publicase, pero no logró la retirada de las ilustraciones repetidas, pues Gropius alegó que "un edificio es un bien de todos" y que "un libro es un todo único" (4). A la postre, tampoco logró Behne el público reconocimiento de su primacía durante más de cuarenta años, aunque, al menos, este incómodo suceso no llegó a afectar seriamente la amistad entre sus dos protagonistas.

Con todo, lo que aquí nos interesa no es el frustrado carácter de primacía editorial de La arquitectura funcional, sino el sentido originario de sus influencias posteriores. Es

resaltable en este aspecto que el propio Gropius señalaba en el prólogo a la segunda edición de su Internationale Architektur, de 1.927, lo siguiente:

Desde la aparición de la primera edición, la arquitectura moderna de los distintos países civilizados ha seguido con sorprendente rapidez la línea de desarrollo indicada en este libro. Lo que entonces era apenas una intuición es hoy una realidad bien definida (5).

Si, como sabemos, aquella intuición de que habla Gropius la había tenido previamente Behne, hay que convenir en que la gran influencia de la obra del primero se produjo a través de la del segundo, que aquél conocía perfectamente y con cuyas ideas comulgaba. Tiene pues razón Conrads al afirmar que el texto de Behne es "el primer análisis, preciso y exhaustivo, de la nueva arquitectura en el primer cuarto de siglo" (6). Ello justifica, sin duda, que hablemos de esta obra antes que de la de Gropius, pero aún parece necesario justificar por qué la consideramos el origen historiográfico del Movimiento Moderno, y no su origen teórico o, como dice Conrads, "el primer análisis", simplemente. Y esto es necesario porque no puede decirse con total propiedad que La arquitectura funcional sea una obra de Historia.

Behne que, como vimos, había tenido que apoyar ocho años antes su introducción del término "arquitectura expresionista" en una "extensa argumentación en la que hacía referencia a la interrelación existente entre todas las artes" (7),

se vió, posiblemente, obligado a respaldar el giro producido en sus planteamientos con otro tipo de razonamiento. Al estar, como ya se ha indicado someramente más arriba, presentando la nueva arquitectura como resultado de un proceso dictado por la estricta necesidad histórica, y al estar además, recuperando con este cambio de actitud una noción cronológicamente anterior y abandonada durante unos años, cual es la de la Sachlichkeit, el razonamiento de tipo histórico resultaba sumamente adecuado para lo que se estaba pretendiendo, que era, hay que insistir en ello, realizar un manifiesto en favor de una nueva manera de ver las cosas, y no un estudio histórico más o menos convencional de un fenómeno o un período ya clausurado y por ello comprensible en su totalidad.

Con la elección de este tipo de razonamiento, Behne, al hacer un análisis de la nueva arquitectura, expone y aclara los conceptos que van a constituir la fuente historiográfica del Movimiento Moderno pues, para definir tales conceptos, establece unas fases históricas que muestran cómo éstos se van consolidando en el tiempo para llegar a su único resultado posible. De este modo, en La arquitectura funcional se dibuja una línea continua que parte de Otto Wagner, Berlage y Messel para pasar después a van de Velde, Behrens y Gropius y, finalmente, a Mendelsohn, a Scharoun y Le Corbusier, a Oud y van Doesburg o a Häring y Tatlin, señalándose las distintas etapas de la arquitectura moderna y explicando el proceso de maduración de los conceptos en que se fundamenta.



Dentro de estos conceptos, seguramente los más interesantes son los de utilitarismo, funcionalismo y racionalismo. Para Behne, definen las tres principales tendencias de la nueva arquitectura. Como ha señalado Battisti:

A finales de 1.923... Behne realiza una distinción muy precisa entre racionalismo y funcionalismo, especificando una tercera posición, la utilitaria, que no ha llegado a mantenerse en la terminología de la crítica arquitectónica (8).

Behne asocia el utilitarismo con las posiciones materialistas, caracterizándolo por una mayor acentuación de los valores prácticos. El funcionalismo introduce un importante matiz respecto al concepto anterior: nace del entendimiento del cometido del edificio como una potenciación de la individualidad personal, está próximo a valores orgánicos y busca sus modelos en la naturaleza. El racionalismo, por fin, y siempre para Behne, se detecta en la prevalencia de los factores formales, entendidos como manifestación de la ordenación lógica de todos los elementos, cuyo propio orden expresa su significado, que hace alusión a la índole social y colectiva de la arquitectura.

Tomando como referencia estas tres grandes tendencias, Behne comienza a desbrozar el camino que seguirá la historiografía de la arquitectura moderna, eligiendo los ejemplos que a

su juicio más claramente la constituyen y citando a los más importantes arquitectos así como sus escritos fundamentales.

En este aspecto, las ilustraciones asumen una importancia primordial. No es extraño que Behne viera con tanta preocupación su difusión al público por Gropius antes de que él lo hubiera hecho. Dentro de las tendencias antes expuestas, Behne selecciona sus ejemplos con la intención de mostrar qué edificios son realmente modernos. La inclusión de la imagen de un edificio en su libro lo entiende este autor como la emisión de un certificado de modernidad.

Un criterio tan vago y general como el de la modernidad permite a Behne una recopilación que refleja un mundo arquitectónico diverso integrador de multitud de opciones. En ella, el valor de lo moderno adquiere un significado más negativo que positivo, pues el vínculo común de los ejemplos que Behne muestra es casi exclusivamente su alejamiento de los estilos catalogados, su capacidad para exorcisar los grandes fantasmas del siglo XIX, encarnados en el historicismo y el eclecticismo, que reciben todos los vituperios. Por lo demás, los criterios son generosamente inclusivos. Behne recoge obras de los expresionistas más destacados y celebra su enfatización del valor de la forma singular, y junto a ellos incluye edificios industriales a los que destaca por la perfecta organización de su espacio, que garantiza el máximo rendimiento laboral. O alaba casos de acentuación de los aspectos técnicos y de

las posibilidades de los nuevos materiales, y hace lo propio con las curvas funcionales de la granja Garkau de Hugo Häring en Mecklemburg, o con la simplicidad geométrica de las obras de Loos, pese a tratarse de características tan dispares, incluso contradictorias. Y al lado de edificios como éstos aparecen ejemplos futuristas, neoplásticos, constructivistas, de Le Corbusier y otros racionalistas franceses, etc.

Los ejemplos seleccionados por Behne presentan, por tanto, una arquitectura moderna multiforme, muy alejada de la imagen unidireccional que de la misma ofrecerán interpretaciones posteriores. La posibilidad de que el proceso de decantación histórica hacia la modernidad se resolviese en un estilo unívoco resulta completamente ajena a las preocupaciones de estos primeros historiadores de los años veinte cuya línea inaugura Behne.

Hora es ya de que pasemos a estudiar el contenido concreto de La arquitectura funcional, que arranca con una Introducción en la que su autor aprovecha una disquisición, convencional y casi obligada, sobre los primeros orígenes de la arquitectura para sentar algunos principios teóricos que son fundamentales para comprender la totalidad de la obra.

En efecto, Behne relaciona los orígenes de la arquitectura con la casa, y no con ningún fenómeno mítico o religioso que estimule la erección de monumentos o el valor representativo

de las construcciones. Además, entendiendo las primeras viviendas como representaciones de un estado ideal de perfecta adecuación entre lo lúdico y lo utilitario (en plena correspondencia con el rousseauniano arquetipo del buen salvaje), Behne establece una clara diferenciación entre los aspectos formales y los aspectos prácticos en arquitectura. Así, y siempre para Behne, aunque el acto de construir nace de la necesidad que tiene el hombre de protegerse de la inclemente naturaleza y de los enemigos, la arquitectura no ha sido, desde sus inicios, solamente un instrumento para la satisfacción de los requerimientos físicos, sino que también ha respondido al deseo humano de diversión y de disfrute. Este deseo, manifiesto en las formas bellas y regulares que los primitivos dan a sus instrumentos y en su tendencia a pintarlos y ornamentarlos, aparece también en lo que Behne llama el "instrumento 'casa'". La forma arquitectónica nace entonces de este impulso a la belleza y al ornato y acompaña siempre a lo meramente utilitario:

En sus orígenes, la casa sirvió tanto para el juego como para la necesidad, pero es difícil decir cuánto tiempo se mantuvo en equilibrio entre estos dos polos. En el curso de la historia muy raramente la encontramos en tal equilibrio. El impulso a hacer objetos placenteros dió origen al interés por la forma. Sin este impulso, no se comprendería en absoluto por qué se ha pretendido siempre que el instrumento "casa" tenga un bello aspecto y una forma determinada. Fué este impulso el que estableció precisas leyes formales que, sin embargo, cambiaron de unas a otras épocas (9).

Behne afirma que, roto el paradisiaco equilibrio entre la función y la forma, esta última fué perdiendo a lo largo

del tiempo su carácter originario, quedando enquistada en rígidos moldes que acabaron por hacer olvidar del todo los aspectos prácticos. La observación de este hecho explicaría entonces que, a finales del siglo XIX, los arquitectos volvieran de nuevo sus ojos hacia los principios prácticos en su intento de abrir paso a una nueva arquitectura. Estos principios prácticos no pueden ser otros para el hombre del siglo XX que los determinados por la vida en comunidad. El funcionalismo adquiere así un contenido social, y el papel de la nueva arquitectura ha de ser el de dar forma a dicho contenido.

Con estas referencias a los orígenes de la arquitectura encarnados en la casa y a la forma como un resultado de la vida en comunidad, Behne nos muestra muchos de sus vínculos teóricos con la cultura alemana o de su entorno próximo inmediatamente anterior. Así, por ejemplo, aunque las especulaciones sobre el germen originario de la arquitectura constituyen una constante en toda la tratadística, en realidad desde Vitrubio, están desarrolladas en Der moderne Zweckbau con un criterio claramente semperiano, evolucionista. Como ha señalado Solá-Morales, el Der Stil de Semper es "una trasposición del funcionalismo darwinista a las formas del arte" (10). La visión de la arquitectura reciente como un proceso de degeneración de la sana y equilibrada relación entre forma y función se convierte así en un argumento más en favor de la nueva arquitectura, que puede presentarse como respuesta a la necesidad de volver al curso "natural" de las cosas. Pero, por otro lado, al entender la forma originaria de la arqui-

tectura como resultado de la dialéctica entre necesidad y juego, Behne sintoniza con la lectura que de Semper hizo Riegl en su Stilfragen, particularmente por lo que respecta a sus razonamientos sobre el nacimiento de la ornamentación de "estilo geométrico" (11). Por fin, el llamamiento a un nuevo equilibrio para corregir la negativa evolución de la forma fundamentado en la vida comunitaria conecta directamente con las ideas de Berlage, difundidas en lengua alemana desde los primeros años del siglo, y que presentaban la asunción de los principios socialistas en la arquitectura como el resultado necesario del proceso evolutivo de la disciplina. Las "Consideraciones sobre el estilo en arquitectura" y los "Principios y evolución de la arquitectura" de Berlage son quizá los primeros escritos que introducen en Alemania estas ideas (12). No debe olvidarse, además, que Berlage era conocedor de las teorías de Semper, cuya vigencia para la arquitectura holandesa de su momento había defendido ya en 1903 (13).

A partir de estos postulados, Behne estudia la evolución del funcionalismo en la arquitectura del siglo XX, para tratar de establecer una concepción de la forma capaz de adecuarse a él. Rechaza pues la forma entendida según los criterios que, en su opinión, habían dominado la arquitectura de la centuria anterior resaltando los aspectos decorativos y estilísticos de la arquitectura, y ofrece a cambio la idea de la forma como vehículo expresivo de los nuevos contenidos sociales. En realidad, con este planteamiento, Behne no hace sino confirmar su formación expresionista, adecuándola a la convicción de que los contenidos a

expresar han de ser, en los nuevos tiempos, necesariamente otros. Sobre esta relación entre la forma y su sustancia social en La arquitectura funcional, ha indicado Battisti lo siguiente:

Para Behne... forma quiere decir fijación del significado y del papel de la arquitectura en relación a los términos estructurales de la organización social, y coincide con la necesidad de socializar la representación ideológica ofrecida por la arquitectura para ligar todo sujeto político al modelo productivo compuesto por la clase dominante (14).

Sirviéndose de una organización en tres capítulos, Behne explica los pasos que la arquitectura funcional del siglo XX va dando hasta llegar a su expresión más madura y plenamente moderna.

El primero de estos pasos permite, para Behne, superar el concepto de "fachada" y restaurar en su pleno significado el de "casa". Ello implica el traslado del interés de los arquitectos desde el exterior al interior de los edificios, lo que no significa otra cosa que la búsqueda de la lógica y el buen funcionamiento y el abandono de los anteriores criterios fachadísticos fundamentados en el estilo y el ornamento.

El segundo paso, siempre para Behne, es el que convierte la "casa" en un "organismo", en algo capaz de crecer y de disponerse según sus necesidades. Con este paso se llega a una concepción dinámica del espacio que destruye el entendimiento de la casa como un sistema cerrado y aproxima a ésta a la naturaleza.

Con el tercer paso, la arquitectura moderna alcanza, según Behne, un verdadero compromiso con la realidad. Así, la concepción dinámica del espacio lleva al "espacio de la vida", determinado por las condiciones sociales que establecen la correcta organización de cuantos factores reales inciden en la realización de un edificio, ya que "la arquitectura debe ser una realidad que ha tomado forma" (15).

En sus tres fases sucesivas, la conquista de la forma de la nueva arquitectura se manifiesta en el planteamiento de Behne en una conquista del espacio a partir de la función, una posterior conquista del espacio a partir del movimiento, y una definitiva conquista del espacio a partir de la sociedad. Para conocer con mayor pormenor las características de cada una de estas tres fases, vamos a pasar revista sucesiva al contenido de los tres capítulos que componen la obra, pues el plan de la misma hace corresponder, como ya se ha indicado, la sucesión de las unas con la de los otros.

#### I.- No más fachadas, sino casas.

"En la arquitectura europea de los últimos decenios, las reglas formales del barroco se habían fosilizado en un estéril academicismo" (16). Así comienza Behne el capítulo de La arquitectura funcional dedicado a hablar de la labor de la



primera generación de arquitectos modernos.

H. P. Berlage, Alfred Messel y Otto Wagner fueron, según Behne, los primeros luchadores por una renovación de la arquitectura del "estéril academicismo", al proyectar edificios "sanos y modernos" que "restituyeron la idea de "funcionalidad" y devolvieron a la disciplina algo que había llegado a olvidarse: "la finalidad para la cual el edificio ha sido concebido" (17).

Los principios que en el tránsito del siglo mostraban, para Behne el camino a seguir por la nueva arquitectura habían sido enunciados por Berlage en 1.908 y, aún antes, por Otto Wagner en 1.895 (sin embargo, Behne los menciona y comenta en este orden, inverso al cronológico, en su libro). Los puntos programáticos del maestro holandés que Behne juzga reveladores a este respecto son los siguientes:

- 1.- El principio de una composición arquitectónica debe ser establecido de nuevo sobre la base de un esquema geométrico.
- 2.- Las formas características de los estilos precedentes no deben ser ya adoptadas.
- 3.- El desarrollo de las formas arquitectónicas debe orientarse hacia su funcionalidad (18).

Los enunciados de Otto Wagner que Behne juzga pioneros postulan las siguientes condiciones para la nueva arquitectura, en forma de consejos que los jóvenes arquitectos deben seguir, precisamente en el orden indicado por el maestro vienés, "para encontrar el camino más exacto y más breve que en cualquier

tipo de trabajo lo conduzca al buen fin":

- 1.- La exacta y meticulosa comprensión del fin práctico y su plena consideración hasta en el más mínimo detalle.
- 2.- Una elección feliz de los materiales de trabajo (bien conservables, de fácil uso, convenientes por su duración).
- 3.- Una construcción simple y económica y, solamente entonces, una atenta reflexión sobre estos tres primeros puntos fundamentales.
- 4.- La forma que resulte de estas premisas, la cual nace espontáneamente y es siempre claramente comprensible (19).

Por lo que respecta a las construcciones de Berlage, Wagner y Messel, Behne encuentra en ellas que la forma surge como el resultado lógico de la organización funcional, presentando la sede de la Bolsa de Amsterdam, los edificios para el metro de Viena y los almacenes Wertheim de Berlín como los puntos de partida del más sano desarrollo de la nueva arquitectura.

Behne se lamenta de que Messel que, entre los tres "es el que ofrece la producción más revolucionaria", acabase abandonando su actitud pionera y realizase proyectos como el del Museo de Berlín de 1910, en el que "una vez más subordinaba del todo el fin práctico a la belleza de la fachada" (20), y en cambio celebra el mantenimiento de la importancia de lo funcional en las realizaciones posteriores de Wagner y Berlage.

Junto a la labor de estos tres arquitectos europeos, Behne valora en este período la aportación de Wright con sus viviendas unifami-

liares, en las que encuentra el nacimiento de un principio fundamental para la posterior evolución de la arquitectura moderna, introduciendo por cierto así los primeros ejemplos de construcciones domésticas en su repertorio de edificios identificables con el nuevo movimiento:

Según la terminología usual, la casa de campo no entra en la categoría de edificios funcionales. Sin embargo, la concepción expresada en las nuevas plantas de Wright es extremadamente importante para nosotros y debe, efectivamente, considerarse decisiva por su liberación de los rígidos esquemas formalistas tradicionales de la planta de la casa, liberación que se produce gracias a la atención al aspecto funcional (21).

Este primer período de la arquitectura moderna es, en definitiva, para Behne, una etapa revolucionaria en la que, gracias a algunos héroes aislados se van abandonando progresivamente las imposiciones formales del "estilo académico-histórico" y se va marcando la dirección hacia "una nueva conquista del espacio a la vista del fin práctico, de la función" (22). De este modo, "el concepto de fachada queda abolido; el de "casa" resiste aún (23).

En conjunto, la definición que hace Behne de este primer período de la arquitectura moderna sienta las bases de algunos principios que se convertirán en constantes de la historiografía de la arquitectura contemporánea. Tres de estos principios nos interesan especialmente: el de la existencia de una generación de "pioneros", el de que la arquitectura moderna es un movimiento de carácter "internacional", y el de la importancia de la "espacialidad interna". Aunque algunos de estos principios están todavía

expresados en forma balbuciente, merece la pena tomarlos en consideración, porque contribuyen a demostrar ese carácter de manifestación originaria de la historiografía de la arquitectura moderna que hemos atribuido a Der moderne Zweckbau.

Cuando Behne dice que Berlage, Messel y Wagner "fueron los primeros en conducir la lucha por la renovación de la arquitectura" (añadiendo a este trío, en nota a pie de página, a Louis Sullivan, como autor del "primer rascacielos"), está, sin duda, institucionalizando la idea de que la nueva arquitectura posee un fundamento histórico detectable en la obra de los "pioneros". Esta idea se refuerza páginas más adelante cuando Wright queda incluido entre este grupo de pioneros, pese a que generacionalmente este arquitecto americano pertenece más bien al segundo período de los definidos por Behne, del cual nos ocupamos más abajo. Esta inclusión de Wright se debe, sin duda, a las consecuencias de la berlinesa publicación de Wasmuth de 1910 y a la actividad difusora, por tanto, de, precisamente, Berlage (24). Pero aun siendo del máximo interés que el carácter de "pionero" del arquitecto americano, convertido a partir de ese momento en una constante de la historiografía de la arquitectura moderna, derivase de su absorción por el grupo holandés nucleado por Berlage, aquí nos importa por otras razones también.

En primer lugar, la inclusión de Wright es muy significativa pese a (o mejor aún: precisamente debido a) su imprecisión cronológica. Ya es llamativo que Behne no indique la fecha de naci-

miento de Frank Lloyd Wright, cuando sí lo hace con Berlage, Messel, Wagner, Sullivan, y luego, con la práctica totalidad de los arquitectos a que se refiere en los capítulos posteriores de su obra. Pero es que gracias a dicha inclusión Behne logra al menos tres cosas: avalar el nuevo movimiento con su "internacionalidad", recuperar, aparentando que las ignora o indirectamente las revisa, las preferencias de Muthesius sobre la arquitectura más propia de los nuevos tiempos y, por fin, vincular estas dos cuestiones con las precedentes teorías espacialistas de los críticos de arte alemanes que, sin duda, el antiguo director ejecutivo del Arbeitsrat für Kunst conocía bien.

Una internacionalidad basada exclusivamente en el triángulo Amsterdam-Berlín-Viena no podía en ningún caso parecer tal a los ojos de un crítico alemán de 1923 ni de sus lectores. La obra de Berlage está publicada en gran parte en alemán en primera edición, pero aquellos de sus escritos que aparecen en lengua holandesa resultan para los germanos cosa prácticamente propia; un alemán cualquiera encontrará aún menos dificultades para leer un texto holandés que un español para leer uno portugués, y es conocida la visión sucursalista de la cultura de los Países Bajos que siempre han tenido los teutones. Una tradición local berlinesa como Messel y un maestro vienés como Wagner son, simplemente, alemanes. La cualidad de austriaco del segundo no es una cualidad "internacional", y las circunstancias políticas del momento (Behne escribe su libro unos meses después de que la segunda Constitución republicana del vecino estado suprimiera el nombre

de "Austria Alemana" y la definición del país como integrante de la "República alemana" que se establecían en el preámbulo de la Carta Magna de 1918) no son sin duda suficiente motivo para que un prusiano de 1923 vea en Wagner a un "extranjero". En realidad, la vigencia de las fronteras europeas actuales y la vida de Wagner como arquitecto son los dos únicos períodos en que desde el siglo X tiene algún sentido establecer una distinción entre lo "austriaco" y lo "alemán". Otto Wagner que, desde su nacimiento a su muerte escuchó las notas del Deutschland über Alles como himno nacional de su país, terminó su carrera de arquitecto en 1863, cinco años antes de que las intrigas de Bismark, que necesitaba las manos libres para realizar la campaña franco-prusiana y obtener el reconocimiento internacional de la vinculación de la corona imperial alemana a los norteños Hohenzollern en vez de los orientales Habsburgo, dieran como fruto la expulsión de Austria da la Deutsches Bund; ya hemos visto que la muerte de Wagner coincidió con la proclamación de la "República de Austria Alemana". Con todo esto, es obvio que la tangencial referencia a Sullivan no podía ser bastante para despejar la idea de que el origen de la nueva arquitectura era un fenómeno "nacional", con lo que la inclusión de Wright resultaba necesaria, aun si con ello se violentaba algo la cronología.

Por otro lado, la aparición de Wright en la nómina de los "pioneros" permite a Behne rellenar los huecos que su aversión a Muthesius le había llevado a abrir. No cabe otra interpretación que dicha aversión para explicar que el movimiento Arts & Crafts

y sus consecuencias para la arquitectura doméstica inglesa, así como el filón de la tradición racionalista francesa, con las construcciones de los ingenieros, Viollet-le-Duc y su influencia sobre la arquitectura del hierro incluídos, no figuren como fundamentos de la nueva arquitectura en Der moderne Zweckbau, aun siendo totalmente conocidos por Behne. Aunque Behne está introduciendo la idea de los "pioneros" trece años antes de lo que comúnmente se cree, habrá que esperar a que Pevsner, en 1936 y significativamente fuera de Alemania, publique su obra "Pioneros del Diseño Moderno" para que la figura de Muthesius sea reivindicada y, con ella, el conjunto de referencias al espíritu sachlich con que el viejo funcionario prusiano, demasiado militarista e imperialista para que su aportación fuese reconocida en la República de Weimar, identificaba el germen de los nuevos tiempos. Así, la inclusión de Wright permite que la mentalidad del movimiento Arts & Crafts entre por la puerta de atrás, a través de su "sucursal" americana, en el entramado teórico montado por Behne. Ya veremos más adelante cómo América le sirve también al autor de La arquitectura funcional para dar un contenido "industrial" al origen histórico de la nueva arquitectura, volviendo así a usar a Muthesius sin nombrarlo.

Aún tiene un significado añadido la referencia a Wright, y es la posibilidad de internacionalizar también la cultura espacialista alemana en que Behne se ha formado, y de cerrar con ello el ciclo de las referencias teóricas e históricas antes citadas, llegando así a presentar un conglomerado unitario de planteamientos

de gran solidez ideológica.

A este respecto, es interesante observar en primer lugar que la consideración de la espacialidad interna como dato formalizador no prejuiciado por criterios estéticos y superador de la "fachada" para llegar a la "casa" que Behne valora en Wright tiene un vínculo inmediato con la obra y las ideas de Adolf Loos. Volvemos así al ámbito de la cultura en lengua alemana y, lo que es más interesante, lo hacemos a través del concepto de Raumplan, no sólo espacialista y doméstico sino, como ha señalado acertadamente Frampton, directamente relacionado con Muthesius:

El plano típicamente irregular del Revival gótico, documentado en Das Englische Haus de Muthesius, inspiró claramente a Loos una evolución sin precedentes del Raumplan... A partir de ello, vino sin duda la tortuosa manipulación del volumen disponible del prisma, como si fuera precisamente la materia prima a partir de la cual crear una composición dinámica en sección (25).

Como más adelante veremos, la idea de "composición dinámica", tan relacionada con la teoría de la Einfühlung (y por tanto con Vischer, Lipps, Wölfflin y Worringer) y con el concepto de Bewegungsvorstellung ("visión cinética" o "visión en movimiento") de Hildebrand, es empleada por Behne como uno de los principios básicos de la nueva arquitectura, que aparece en sus tres fases de desarrollo y se encarna en la primera de dichas fases precisamente en Wright (26). Van de Ven ha señalado que ambos conceptos, Einfühlung y Bewegungsvorstellung, están en deuda con Gottfried Semper y su teoría de los "tres momentos espaciales" (27). Y es,



sin duda alguna, el propio Semper el inspirador último de todas las teorías espacialistas que estuvieron en circulación en el ámbito cultural alemán en la última década del siglo XIX y las dos primeras del XX, incluido, y muy principalmente, el concepto de Raumplan de Loos.

El Raumplan es más una formulación práctica para la composición de la "casa" según criterios espaciales que un principio teórico de carácter espacialista propiamente dicho. En esencia podría entenderse como un intento de dotar de una tercera dimensión al método académico de organización recíproca de las estancias a partir de la planta. Su mejor traducción a nuestra lengua sería la de "planta espacial", que expresa mucho mejor su carácter de fundamento metódico del proyecto que otros términos más usuales en versiones castellanas, como "plan de volúmenes" o similares (28). Como es lógico, Loos fue extrayendo este concepto mediante su sucesiva depuración en la aplicación concreta al diseño de sus villas a partir de 1910 (Steiner, Rufer, Scheu, Moller, Müller, etc.). Pero este carácter empírico de su formulación no impide que deba entenderse que dicho concepto se desarrolló en un ambiente cultural bien concreto, cuya fuente son las teorías de Semper, y cuyos episodios más señalados coinciden en producirse en 1893, año en que se formulan el ya citado concepto de Bewegungsvorstellung, de Hildebrand, las ideas de la arquitectura como "creadora de espacio" (Raumgestalterin) y de su historia como la de la evolución del "sentimiento espacial" (Raumgefühl), ambas de Schmarsow, y las rieglianas nociones de "voluntad artís-

tica" (Kunstwollen) y "terror espacial" (Raumscheu) (29).

Algunas de las consecuencias de estas ideas nos interesan especialmente. Así, por ejemplo, el que la evolución de los planteamientos de August Schmarsow le llevará a interpretar en 1914 la darwiniana concepción de la "finalidad" de Semper como una creación de espacio con la que el hombre establece tanto un refugio para su propio trabajo como un "recinto" (o "espacio") "para el juego" (Spielraum) (30). Sin duda, estas ideas de Schmarsow influyeron en los comentarios con que Behne abre su Der moderne Zweckbau ("En sus orígenes, la casa sirvió tanto para el juego como para la necesidad") aún más directamente que las ya comentadas disquisiciones de Riegl sobre el nacimiento de la decoración de "estilo geométrico". Y en este mismo sentido, habría que hacer notar que el también comentado interés de Berlage por Semper es aún mayor en Wagner. Las referencias directas a Semper y sus ideas en los escritos de Otto Wagner son abundantísimas (31). Y muchas de las concepciones del maestro vienés, aun cuando éste no cite expresamente su procedencia o no se aperciba de ella, son igualmente de raigambre semperiana, como la noción, ricamente espacialista, de la bifrontalidad del muro contenida en su distinción entre el "sistema moderno" de construcción y su opuesto, el "sistema renacentista", distinción claramente derivada del carácter originario del "modelo del revestimiento" que Semper apreciara en la primitiva cabaña del Caribe y que, a su vez, tanto influyó en Loos (32). También es incuestionable la influencia indirecta de Semper en Wagner a través de Riegl y su Kunstwollen.

Y aparentemente anecdótico, pero significativo dentro de este conjunto de coincidencias en las ideas y los planteamientos, es que el propio Wagner, en su prólogo a la cuarta edición de Moderne Architektur, de 1914, explicara que la sustitución de su título primitivo por el de Die Baukunst unserer Zeit se debía a la influencia directa de Muthesius: "Quien me ha hecho comprender que el título originario era equivocado, ha sido Hermann Muthesius, con su sabio libro Baukunst nicht Stilarchitektur" (33). Y, por fin, es igualmente muy digna de notarse la observación de van de Ven de que las nociones espaciales aplicadas por Berlage en sus proyectos se fundamentaban en Semper, ("cuyos Prolegomena -XXXIX-... eran casi un catecismo para Berlage"), en la influencia directa de las ideas de Hildebrand y Schmarsow y en el conocimiento de las obras de Wright (34).

Todo este conjunto de ideas forma una auténtica maraña de interconexiones teóricas cuyo intento de desentrañamiento nos llevaría mucho más allá de lo que los objetivos de esta Tesis Doctoral permiten. Haber hecho un repaso, inevitablemente somero, del mismo, nos ha proporcionado la visión de un Behne profundamente arraigado en la cultura arquitectónica alemana, y que fundamenta su visión del "primer período" (o "período pionero") de la arquitectura moderna en sólidas bases que, implicando más de medio siglo de cultura nacional (algunas, presentadas de forma vergonzante, como la aportación de Muthesius), permiten, no obstante, una concepción internacionalizada del fenómeno.

Junto a las ya citadas ausencias francesas y, sobre todo, inglesas, sólo se echaría en falta en este entramado básico de la interpretación que Behne hace del origen de la nueva arquitectura alguna referencia al ideal de la Gesamtkunstwerk. Ello tal vez se relacione con la trabajosa omisión de las ideas de Muthesius que ya hemos comentado pero, en cualquier caso, es parcialmente corregido en el último párrafo del capítulo de Der moderne Zweckbau que nos ocupa. En efecto, Behne remata este capítulo dedicado al primer período de la arquitectura moderna con una referencia a la relación existente entre ésta y las demás artes lo que, si bien en otras obras suyas resulta muy frecuente, en ésta es rarísimo, y compara este proceso hacia una nueva conquista espacial con el que se produce en el campo de la pintura del mismo período, cuando los artistas se revelan frente al academicismo, ante el que oponen un naturalismo libre de prejuicios y que representa un mayor contacto con la vida, concluyendo con una cita al crítico Scheffler: "El naturalismo en arquitectura equivale a funcionalidad" (35). Sin duda, la elaborada distinción que Behne había establecido en su artículo "Arte, artesanado e industria" entre "obra de arte total" y "arte entendido como totalidad" constituía para él un instrumento suficiente para resucitar, en función de consideraciones sobre el carácter específico de cada disciplina técnica, la idea de "expresionismo industrial" o "expresionismo funcional" que soldaba la experiencia del momento presente con las discusiones mantenidas en el seno de la Werkbund en Colonia en 1914, pero su planteamiento teórico no

había aún madurado lo suficiente como para extender estas nociones de unidad y totalidad también al campo de las relaciones entre las diferentes disciplinas artísticas. Aún tendría que transcurrir un cierto tiempo para que la reivindicación de van de Velde pudiera integrarse con las nuevas experiencias de la abstracción.

## II.- No más casas, sino espacio modelado.

El segundo capítulo de La arquitectura funcional estudia fundamentalmente la influencia de las construcciones industriales americanas sobre los arquitectos europeos de la inmediata preguerra y la aparición de una nueva concepción espacial, el factor movimiento, en las obras de este período.

Por lo que se refiere al primero de estos aspectos, Behne cita abundantemente el texto de Gropius Die Entwicklung moderner Industrie Baukunst ("El desarrollo de la moderna arquitectura industrial"), de 1913, y el volumen Ingenieurbaute, editado por Wasmuth en Berlín en 1923, así como extensas declaraciones del industrial Henry Ford sobre las relaciones entre la racionalización del espacio en las fábricas, la productividad, la higiene, la salud y la felicidad de los trabajadores.

Behne resalta el significado casi mítico que las grandes construcciones fabriles de los norteamericanos adquieren para Gropius:

En América, patria de la industria, han surgido enormes complejos industriales, cuya grandiosidad supera quizá la de nuestras mejores construcciones de este género. Los silos para grano del Canadá y de América del Sur, los depósitos de carbón de las grandes líneas ferroviarias y las modernísimas oficinas de los Trusts industriales de América del Norte pueden, por el efecto producido por su monumentalidad, casi ser comparados con los edificios del antiguo Egipto. Su arquitectura es tan clara que el significado de todo el edificio resalta inmediata y convincentemente en la mente de todo el que lo observa... sus constructores habían conservado sano e intacto el gusto por la grandeza y por la concisión de la forma (36).

La admiración de Gropius por estos imponentes monumentos modernos, que Behne comparte, está muy próxima a la mentalidad expresionista. Pero aún más lo está la valoración que Behne hace de la relación que manifiestan entre forma y función, al entender que, en ellos, la primera es "traducción en términos 'espaciales' del proceso productivo" o también, que "acoge en su seno las tensiones del proceso productivo". Ello le permite calificar su espacio de "activo" y "dinámico" (37). No hace falta insistir en la raigambre expresionista de estas nociones, según las cuales, la imagen se convierte en elocuente vehículo del verdadero ser profundo de las cosas, que en este caso no es otro que la laboriosa actividad de estos

centros. Pero, al mismo tiempo, Behne muestra gran aprecio la "absoluta libertad formal" de estos complejos y por las ideas de Henry Ford, y defiende la necesidad de hacer fábricas limpias, luminosas, espaciaosas, ventiladas y racional y económicamente dispuestas, con lo que se acerca a Muthesius o a los principios de la Sachlichkeit sin mencionar, sin embargo, ni al uno ni a los otros, ni tampoco las construcciones ingenieriles que en su día habían constituido uno de los puntos de referencia fundamentales del ideario de la Deutscher Werkbund. Ya vimos que el otro punto de referencia fundamental de dicho ideario, la vivienda inglesa, es sustituido también por Behne por un ejemplo americano, las casas de Wright, igualmente más aptas como vehículo expresivo de los factores dinámicos.

Las fábricas americanas se presentan pues en La arquitectura funcional como un ejemplo de nueva monumentalidad, espacialidad activa o dinámica, claridad y libertad formal y bienestar laboral, en una síntesis de valoraciones expresionistas y de tendencia Sachlichkeit. Estos principios comienzan a aplicarse en Alemania, según Behne, desde 1.907 por Peter Behrens, de quien dice que fué el primero en construir "en gran estilo" para la industria en sus trabajos para la AEG de Emil Rathenau, mostrando "una destacada aptitud para crear un nuevo tipo de belleza que nacía del objeto mismo", aplicando en sus edificaciones industriales "una concepción grandiosa y potente" y creando inmuebles y objetos "entonados con una época en la que la máquina había empezado a revolucionar totalmente

el ciclo de trabajo" y en los que "por todas partes se notaba inconfundiblemente el ejemplo de Wright" (38). Como se ve, nos encontramos nuevamente con un juicio elaborado con la mezcla de los mismos componentes, expresionismo y Sachlichkeit, que ya habíamos tenido ocasión de comentar.

Junto a Behrens, Behne cita en este campo a Gropius, por su Fábrica Modelo para la Exposición del Werkbund en Colonia de 1.914 y, sobre todo, por la Fábrica Fagus, que considera producto de la influencia de la arquitectura funcional americana, con la adición de un refinamiento que en la fría desnudez de ésta no aparece, y que permite contraponer al esteticismo alemán al utilitarismo americano. La Fagus es para Behne "el ejemplo más moderno de fábrica alemana del período anterior a la guerra" (39).

Ya se ha señalado que la introducción de la nueva idea de "movimiento" en arquitectura es para Behne, al lado de la edificación fabril seguidora de los modelos americanos, el otro gran factor propulsor de la segunda etapa de la arquitectura moderna. Este hallazgo del factor movimiento se lo atribuye Behne principalmente a van de Velde, por haber logrado superar la, a su juicio, más limitada comprensión de la dinámica espacial que muestra Wright.

La interpretación de Behne es que, en el caso de Wright, el movimiento de las plantas de sus viviendas queda cortado



por los alzados, cuyas formas, más rígidas, limitan el potencial expansivo de aquellas. En cambio, el ondulante movimiento de las obras de van de Velde es "una fuerza que plasma la construcción en el interior", cuya resultante "podría muy bien hacer saltar los límites del objeto, dejando en su puesto un conjunto libre y articulado de manera totalmente distinta" (40). Por eso, si el concepto de Wright mantiene para Behne, pese a todas sus innovaciones, la idea de "casa" (que tiene para el propio Behne siempre el significado de un cuerpo cerrado y compacto), el movimiento de las obras de van de Velde, implicando tanto al interior como al exterior, contribuye decisivamente a la disolución de dicha idea. Ello permite que la arquitectura se aproxime cada vez más a las formas orgánicas.

Casi no es necesario decir que estos juicios sobre van de Velde tienen una base expresionista. Pero además, Behne ve en van de Velde una suma de componentes ideológicos que en lo esencial coincide con la imagen que como crítico él mismo ofrece en La arquitectura funcional, tan cercana a lo expresionista como a lo sachlich. Behne define al arquitecto belga como un romántico y a la vez como un racionalista, cuya obra está determinada tanto por el sentimiento como por el intelecto, por lo expresivo como por lo objetivo. "El puente entre el van de Velde romántico y el van de Velde racionalista está representado por la construcción", nos dice Behne, destacando un comentario del belga sobre una columna que él mismo usó

en el Folwang-Museum: "su forma revela su alma o, para ser más exactos, su esqueleto". Sobre la fusión de lo expresivo con lo constructivo en van de Velde nos dice Behne lo siguiente:

En su búsqueda de una forma rica en expresión, van de Velde encontró que la más altamente expresiva era precisamente la proporcionada por la construcción misma; en otras palabras: si la razón era la que lo conducía hacia la construcción, era después el sentimiento el que dotaba a la construcción de significado (41).

Behne entiende que la postura de van de Velde hacia la construcción es de carácter estético, lo que permite integrar el "apasionado individualismo" de éste con lo que la máquina tiene de igualación, standarización y colectivismo, y habla del "culto romántico por la máquina" del arquitecto belga (42).

Con estas apreciaciones, Behne nos presenta una segunda fase de la nueva arquitectura caracterizada por ciertos episodios selectos de la actividad de anteguerra que se hallan en camino hacia lo que podríamos calificar de "expresionismo funcional" (aunque Behne no lo denomina así): la razón de ser última de los edificios está en lo social y en lo constructivo; las fábricas americanas expresan lo primero y el concepto de "movimiento" de van de Velde, lo segundo; ambos definen un nuevo tipo de espacio; ambos compatibilizan su expresividad con lo objetivo.

Aunque su obra pertenece cronológicamente al tercer período de la nueva arquitectura, Behne cierra el segundo capítulo de su libro con un estudio de Mendelsohn, pues lo considera un seguidor del ejemplo de van de Velde, lo que le permite delimitar su concepción de lo que aquí hemos llamado "expresionismo funcional" por comparación con los excesos de Finsterlin. Así, los bocetos para la torre de Einstein son, para Behne, similares a ciertos dibujos de Finsterlin, pero se ve en los primeros "la energía y la fuerza típicas del ingeniero". Por otro lado, la propia torre construida o el edificio Mosse usan "en tal medida formas movidas y antropomórficas que pueden verdaderamente definirse como dramáticas en el sentido dado por van de Velde a la palabra", por lo que Behne considera deben incluirse en el movimiento expresionista. En cambio, los edificios industriales de Mendelsohn son "más racionales y objetivos", y superan el tipo "casa" de paredes perpendiculares, techo y ventanas con un concepto de "espacio articulado" que comprende tanto al interior como al exterior y que, como en la fábrica de sombreros de Luckenwalde, se adapta perfectamente al proceso productivo (43).

III.- No más espacio modelado, sino la "forma" de la realidad.

El tercer y último capítulo de La arquitectura funcional lo dedica Behne al estudio de la producción reciente, la llevada a cabo tras la Gran Guerra. Trata del período más corto de los tres en que el autor divide la evolución hacia la nueva arquitectura: apenas cinco años lo que, teniendo en cuenta el tiempo que normalmente tarda un edificio en construirse, parece poquísimo, y más aún en una época en que la crisis económica no alentó precisamente la construcción, con lo que lo edificado fue mucho menos que en cualquier otro lustro del siglo en la anteguerra. Pero, atendiendo a la velocidad con que estaban cambiando las ideas y las teorías en el momento y a la influencia que estos cambios tenían en el cuerpo social, casi podría decirse que el lapso abarca una era histórica. La parquedad cronológica y constructiva coincide pues con la abundancia de contenidos, y ello explica que el capítulo dedicado a tan breve momento sea el más extenso de los tres que componen el libro. Tal extensión no obedece solamente a que haya mucho que contar, pues el capítulo no quiere en absoluto limitarse a ser una mera crónica de actuali-

dad, y en él alcanza una gran importancia el planteamiento estrictamente teórico, en un intento de Behne de clasificar e interpretar con la mayor precisión posible cuanto acontece al mismo tiempo que él lo relata. Por último, este capítulo es también una especie de manifiesto, en el que, al mismo tiempo que se clasifica e interpreta la nueva arquitectura, se está haciendo un alegato en favor de ella, estableciendo su fundamentación teórica y complementando así la labor realizada en los dos capítulos anteriores en los cuales, además, se intentaba sentar su fundamentación histórica.

Behne comienza su descripción de tendencias de la nueva arquitectura indicando que existe una "neta escisión" en el momento en que escribe entre las corrientes oriental y occidental, es decir, rusa y alemana, aunque ambas partieron al final de la guerra de un similar compromiso con la realidad (que tiene su origen en Schinkel y sus manifestaciones en favor de un "estilo propio de su época") y de la misma aceptación de la máquina (cuyo ejemplo más extremo es el ingeniero ruso Lapschin, "contrario a un tratamiento puramente estético de la arquitectura", a la que propone fundir "en una única ciencia con la ingeniería"). Sin embargo, las "líneas bien precisas" que entre las dos corrientes advierte Behne se van desdibujando a medida que avanza el capítulo y, en ocasiones, se reducen a pequeñas diferencias de matriz (44).

En cuanto a las tendencias ideológicas, no geográficas, Behne,

como ya se ha indicado, reconoce tres: la utilitarista, la funcionalista y la racionalista. La primera, sin embargo, es en realidad un mero enunciado teórico, un recurso argumental para mejor definir la segunda, que tiene, como ya el propio título del volumen indica, la máxima importancia para su autor. Por su parte, las tendencias funcionalista y racionalista presentan muchos vínculos entre sí, y en ocasiones intercambian sus características.

La arquitectura funcional, entendida en un sentido amplio, que abarca tanto la corriente funcionalista como la racionalista, es mostrada por Behne como el único camino posible para responder al reto de la sociedad moderna. Por este camino la arquitectura se hace partícipe del dinamismo de la vida y así, lo funcional se identifica con lo orgánico:

La orientación más segura para llegar a una forma racional, necesaria, más allá de la finalidad estética, parece ser la adecuación a las funciones técnicas y económicas que, aplicada con rigor lógico, debería llevar efectivamente a la disolución del concepto de forma. La construcción se convierte así en un mero instrumento (...) Los varios cuerpos del edificio se disponen según el fin al que se destinan, y el espacio, que antes era una entidad estética, se convierte en el espacio de la vida -esta ordenación es la que nosotros llamamos dinámica- ... La construcción se libera de los vínculos del antiguo esquema ... (y) en lugar de un equilibrio cerrado, material y estable -la simetría- aparece un equilibrio nuevo, más audaz ... más capaz de responder a nuestra naturaleza; de él deriva una estructura nueva, viva, libre de impedimentos e incertidumbres (...) La construcción adquiere una mayor unidad y se convierte en orgánica; abandona también las viejas convenciones y formalismos de la "representación", que constituyen otros tantos obstáculos para la realización de la vida necesaria (45).

Behne indica al arquitecto cuál debe ser su tarea si quiere seguir el camino indicado, lo que centra en el diseño de la casa, aconsejándole que estudie los hábitos de vida de su dueño, que disponga los espacios en relación de libre equilibrio atendiendo sólo a los múltiples fines prácticos, y que reúna todos estos factores "en un ordenamiento tectónico definitivo, el único posible: "construir". Para ello, sigue Behne, "... deberán desaparecer los ejes de simetría, los cálculos geométricos, los motivos ornamentales de la planta: la arquitectura debe ser una realidad que ha tomado forma" (46).

Sin embargo, cuando Behne cita ejemplos concretos de logros alcanzados siguiendo este camino, no muestra construcciones domésticas, ni tampoco otras que evidencien el contenido sachlich tan patente en los consejos de Behne a los arquitectos, sino proyectos de edificios públicos, de oficinas y hasta de instalaciones agropecuarias, todos los cuales serían clasificados por cualquier historiador actual dentro de una línea expresionista moderada. La mayoría son trabajos de Hugo Häring y Hans Scharoun, aunque también aparecen algunos de Rading y de Fries. En estos proyectos valora Behne el empleo lógico y realista de las líneas y superficies curvas, superador del que de ellas hicieran van de Velde ("simbólico e ilustrativo") y Finsterlin ("arbitrariamente romántico"). Es decir,

que Behne interpreta que, hacia el momento en que está escribiendo, ha llegado a madurar la búsqueda de lo que hemos llamado "expresionismo funcional", iniciada en la segunda etapa de la arquitectura moderna con la introducción del factor "movimiento" y el consecuente hallazgo del "espacio dinámico". La nueva situación está muy relacionada con la arquitectura orgánica, tal como indican estas palabras suyas:

Si sacamos las consecuencias lógicas de las funciones biológicas, vemos antes que nada que las habitaciones rectangulares no tienen sentido (...) El curso de la vida orgánica no conoce ángulos rectos, ni tampoco líneas rectas. Entonces, puesto que el funcionalista se inspirará siempre en este curso como el máximo ejemplo de funcionalismo puro, es comprensible su preferencia por la línea curva (47).

Es en este punto de su discurso cuando Behne introduce su distinción entre funcionalismo y utilitarismo. Pero ya se ha dicho más arriba que ello no supone que en realidad encuentre en la arquitectura de su momento tal tendencia. De hecho, si bien señala que "el resultado al que llegan estos dos grupos, aún teniendo algún punto en común, se origina en posturas muy diferentes", no llega a presentar ningún resultado del segundo grupo, ningún ejemplo concreto de edificio o de arquitecto que encarne el utilitarismo. Así, esta corriente es más bien una especie de abogado del diablo imaginario que coloca al funcionalismo contra las cuerdas para obligarlo a argumentar convincentemente su postura; pero todo está amañado de antemano para que el acosado salga airoso de la prueba.



Con la intención demostrativa citada, Behne nos dice que, allá donde un utilitarista se pregunte cuál es la solución más práctica, un funcionalista se preguntará cuál es la más justa. La postura de este último "tiene un carácter metafísico", y la del utilitarista, "se sujeta a los fines prácticos conocidos y aceptados por el buen sentido y la mentalidad burgueses, y se convierte por ello fácilmente en materialista". El funcionalista afirma igualmente estos fines prácticos, pero no su inmutabilidad, y así, su realización "es para él un estímulo para tratar de construir un tipo de hombre nuevo y mejor" (48).

Behne dedica el resto del capítulo a profundizar sobre el concepto de funcionalismo, a exponer el de racionalismo, a comparar ambos y a advertir sobre los riesgos de su aplicación exagerada. La tendencia utilitarista sólo hará apariciones fugaces, y siempre con ese contenido de recurso argumental no identificable con realizaciones arquitectónicas concretas con que nos lo hemos encontrado hasta ahora.

Para Behne, el peligro de un funcionalismo llevado hasta sus últimas consecuencias es el exagerado individualismo. Esta observación le lleva a hacer una advertencia, verdaderamente premonitoria, sobre las características que puede llegar a tener una ciudad concebida a partir de estos principios

incontinentemente aplicados:

... el planteamiento funcionalista puede ayudar mucho a la unidad interior del edificio y reforzarla ... debemos añadir, sin embargo, que tal planteamiento obstaculiza en igual medida una mayor unidad objetiva cuando se trata de un conjunto de vastas proporciones formado por algunos o muchos edificios (...) Si la norma que regula la construcción de una casa es la máxima funcionalidad, los cuidados y el empeño al respecto no irán más allá de sus cuatro muros (49).

La analogía orgánica, según señala Behne, tiene aquí sus limitaciones: un ser vivo es un todo único y aislado, pero puede moverse y participar del ambiente. Pero un edificio no puede, y por eso los intentos de los funcionalistas de llevar a su exterior la unidad del interior empleando el factor movimiento, que es sólo metafórico, no sirven para hacerlo partícipe de una unidad de orden superior. Behne toma como ejemplo de este problema los proyectos para la sede del Chicago Tribune de Scharoun y de Bruno Taut, afirmando que es imposible que ninguno de ellos ofrezca los principios básicos para un cierto "tipo" de arquitectura, y que tomados como modelo (lo que, aclara, "debe ser el banco de prueba" de cualquier edificio moderno), "transformarían la City de Chicago en un poblado negro". Las palabras con que Behne concluye este razonamiento muestran su gran perspicacia al detectar los peligros que el modelo de ciudad surgido de la nueva arquitectura que está naciendo puede acarrear cuando el funcionalismo radical propende al individualismo:

Resulta por tanto difícil imaginar cómo puede ser posible concebir un conjunto completo como es la ciudad partiendo de una posición que, esencial e inconscientemente, tiende al aislamiento (a la "extravagancia") y a hacer converger exclusivamente hacia el interior ("interioridad") toda su fuerza creativa (...) No se comprende cómo un todo pueda componerse con elementos que no quieren formar parte de él, sino bastarse a sí mismos (50).

Behne destaca que edificios en los que se plantea un movimiento real, no una representación del mismo, como es el Monumento a la III Internacional de Tatlin tengan, en cambio, un sentido verdaderamente colectivo, y ello le sirve para establecer los límites del funcionalismo sano, que no puede ser tal si no asume un sentido social, usando, si ello es preciso, el movimiento "no en nombre del espíritu o de la expresión, a los que la nueva Rusia ha declarado la guerra (...) sino en nombre de la nueva colectividad humana que debe construirse" (51). Y no sólo debe usarse así el factor movimiento, sino todos los concernientes a los problemas funcionales. Así, Behne entiende que un objeto singular que funcione brillantemente es antifuncional si no opera conjuntamente con el todo al que pertenece o si, por su forma extremadamente precisa para satisfacer un determinado uso es incapaz de adaptarse a otro. De ahí que él mismo ponga en cuestión su valoración, hecha páginas atrás, sobre las formas curvas: "... queda la duda de si no serán precisamente las formas mecánicas cuadrangulares las más funcionales desde un punto de vista social" (52).

Behne encuentra este compromiso social tanto en el "funcionalista consecuente" o "romántico", que consagra su trabajo a la creación de un tipo de hombre nuevo, como al "racionalista consecuente", representante de la otra gran tendencia de la arquitectura moderna. Para Behne, racionalismo es prácticamente sinónimo de formalismo, y este planteamiento adquiere sentido social cuando asume que "la forma es la condición que hace posible la convivencia" (53).

Para exponer su concepción de la tendencia racionalista, Behne usa tres recursos: las ideas de Le Corbusier, la comparación con el funcionalismo y los ejemplos concretos.

Las ideas de Le Corbusier que Behne comenta son las contenidas en sus artículos publicados en L'Esprit Nouveau y luego recogidos en Hacia una arquitectura, que se citan profusa y extensamente, lo que es lógico si tenemos en cuenta que estos trabajos no se habían publicado aún en Alemania. El material es lo suficientemente conocido como para que huelgue hacer aquí comentarios sobre el mismo, pero si es interesante tratar de las conclusiones que de él saca Behne tras una perspicaz lectura, en la que, sin excepción, destaca todos los pasajes y frases que después se han hecho canónicos.

Sobre las concepciones respectivas de la tipificación y la

norma en Le Corbusier y en los funcionalistas señala Behne lo siguiente:

La importancia que da al producto típico ... y a la exigencia de una norma distinguen fundamentalmente a Le Corbusier de los funcionalistas. En la base de la obra de éste está la conciencia espontánea de pertenecer a la sociedad humana... lo que en Le Corbusier es original, en los funcionalistas es heterogéneo (54).

El significado social, comúnmente aceptado, que la forma tiene para los racionalistas lo encuentra Behne en la noción que tiene Le Corbusier de la importancia de la planta:

... en la planta se encuentra la naturaleza social de la arquitectura (...). Su razonamiento (el de Le Corbusier) procede de lo general a lo particular, lo que significa que en su base está el orden (...). La planta es el elemento que inserta la construcción en el terreno y en la sociedad universal, y el vínculo entre el edificio y el resto de la tierra, que es de todos (55).

El corbusierano "juego sabio, correcto y magnifico de los volúmenes reunidos bajo la luz" es también para Behne una manifestación del significado comunitario de la forma, a la par que un elemento de comparación entre las concepciones de la corporeidad de racionalistas y funcionalistas y una posibilidad de superar las limitaciones urbanísticas producidas por el individualismo de estos últimos:

Orden, validez universal, rechazo, en la construcción, de todos los elementos subjetivos y rechazo también del elemento definido por van de Velde como "dramático"

(...) El orden, para ser visible en arquitectura, debe buscarse en formas elementales. El arquitecto que busca la expresión no tiene esta exigencia, ya que la forma más irregular puede ser precisamente la más expresiva (...) ... La forma geométrica ... es superior al carácter demasiado individual ... de las cosas originales (...) Mientras que el funcionalista tiende a hacer de la casa un instrumento, el racionalista está igualmente convencido que hay que considerarla como un juego (...) en efecto, el juego presupone una comunidad, un orden, una regla (...) Le Corbusier no asume, como Poelzig, un planteamiento de romántico desdén, sino que también inserta en el conjunto total estos elementos fundamentales por él siempre defendidos, rechazando por ello decididamente que sean considerados autónomos y aislados del contexto (...) No sorprende el hecho de que Le Corbusier afronte el problema de la moderna metrópoli: ello responde en efecto a la tendencia a proceder de lo general a lo particular, fundamental en los racionalistas con conciencia social (56).

Pero Behne llama la atención, como había hecho al estudiar la corriente funcionalista, sobre los peligros de un modelo de ciudad basado en los principios racionalistas llevados al extremo: "... si el funcionalismo llega a extralimitarse hasta resultar grotesco, también el racionalismo llega a limitarse en un esquema banal", nos dice. El riesgo de banalidad viene de una inflexible utilización de la ortogonalidad, que puede ser tan negadora del contexto como el individualismo de los funcionalistas radicales:

... sería errado hacer de la línea recta y del ángulo recto un rígido principio dogmático. La moderna metrópoli, tal como la ha diseñado Le Corbusier ... es de una coherencia casi absoluta, que adopta la línea y el ángulo rectos hasta en los mínimos detalles; pero ello es posible sólo porque todo queda en los planos: es una ciudad construida en el vacío absoluto ... (que) indica bastante claramente cuáles son los peligros de un racionalismo rigurosamente conducido: la forma se convierte en una máscara

cuando es un fin en sí misma, que sacrifica y sofoca la vida, y pasa de ser un encuadramiento en un organismo vivo a constituir simplemente una árida subdivisión (57).

Junto a este análisis de las ideas de Le Corbusier, Behne establece también las características de la tendencia racionalista, como ya se ha dicho, mediante la confrontación de sus planteamientos con los de los funcionalistas. Así, sobre la relación con la máquina de unos y otros, incluidos los supuestos utilitaristas, dice lo siguiente:

Cuando el racionalista invoca a la máquina, lo hace porque así adopta la belleza concisa, moderna y elegante de su forma.

El funcionalista, en cambio, ve en la máquina el instrumento móvil que mejor se aproxima a la naturaleza orgánica.

El utilitarista invoca a la máquina porque ve realizado en ella un principio económico: ahorro de trabajo, de energía y de tiempo (58).

Los vínculos que para Behne tienen los conceptos de racionalismo y formalismo convierten el problema de la relación entre forma y función el algo sustancial para la comprensión de los planteamientos respectivos de las dos corrientes de la nueva arquitectura, por lo que una obra como La arquitectura funcional no podía dejar de abordarlo. Dado que, obviamente, los edificios funcionalistas también poseen forma y los edificios formalistas también satisfacen funciones, el asunto obliga a Behne a realizar algunas precisiones teóricas, de entre las que pueden entresacarse las siguientes:

Ningún hecho es más comprensible que la particular importancia que el racionalista da a la forma; ésta nace, en efecto, con la aparición de las relaciones humanas (...) La forma es un fenómeno eminentemente social (...) Con el concepto de la forma no se entiende algo accesorio u ornamental, ligado al gusto o al estilo ... sino algo que deriva del particular carácter del edificio, que es el de una estructura válida en el tiempo.

Si por un lado el funcionalista exagera preferentemente el carácter funcional del edificio, haciendo de él algo excepcional y único, o sea una casa para todas las funciones, por su parte el racionalista interpreta este carácter en sentido lato y genérico, o sea como adaptabilidad a múltiples usos ... El racionalista no es más indiferente al problema funcional de lo que lo es el funcionalista ... sino que se sustrae a la tiranía de la funcionalidad convertida en fin en si mismo (...) El uno quiere lo que se adapta exclusivamente a un caso específico; el otro, aquello que mejor se adapta a las exigencias comunes, es decir, al valor medio. El uno es todo adaptación, relatividad, informalidad, que derivan de la falta de individualidad; el otro tiene también una voluntad propia y una conciencia de si mismo, y está abierto al juego y a la forma (59).

A la hora de citar ejemplos de arquitectura adscrita a la corriente racionalista, Behne ya no considera que Alemania represente la facción occidental, en contraposición a las posturas defendidas por los soviéticos, sino que ha quedado en el punto medio, geográfico y conceptual, entre éstos y los franceses.

El racionalismo francés tiene su origen remoto, en opinión de Behne, en las construcciones de Eiffel y Freyssinet y sus fuentes más próximas en las de Auguste Perret y Tony



Garnier. De las del primero ofrece una extensa relación, y opina que "denotan una grandiosa fuerza de imaginación en la estructura, pero a menudo también mal gusto en la forma arquitectónica". Al segundo lo considera "arquitecto de los pies a la cabeza", y considera sus recopilaciones de trabajos urbanísticos para la ciudad de Lyon y para una moderna ciudad industrial ideal "admirables tanto por su concepción como por el minucioso trabajo de definición". Estos orígenes, remotos y próximos, corresponden cronológicamente a las fases primera y segunda de la nueva arquitectura, tal como Behne las presenta en su libro. Por lo que se refiere a su estadio de plena modernidad, Behne cita como arquitectos franceses representantes de la corriente racionalista en Francia a Le Corbusier, Mallet-Stevens, Dufour, Guévrekian, Lemaire y Jourdain, pero no obras o proyectos concretos debidos a ellos (60).

La vertiente oriental de la tendencia racionalista de la nueva arquitectura presenta para Behne "una apasionada valoración del factor dinámico ... orientado en sentido colectivo ... y usado para dar encuadramiento arquitectónico a la vida colectiva", es decir, las mismas cualidades que ya había definido para la arquitectura soviética vinculada a la tendencia teóricamente opuesta. Así pues, los proyectos realizados en suelo ruso en el periodo inmediatamente posterior a la Revolución de Octubre parecer tener para Behne una cierta unidad conceptual difícil de clasificar con las categorías

que, para interpretar el período que le ha tocado vivir, él mismo ha planteado. Como ejemplos de este relativo racionalismo soviético, Behne cita el proyecto del Palacio del Trabajo de Moscú y la labor desarrollada por Ladowski en el Wchutemas (61).

Behne concluye su libro lamentando el individualismo alemán y pidiendo a sus contemporáneos que sigan el ejemplo del sentido social que a la nueva arquitectura se está dando tanto en Francia como en la URSS. Para ello propone "amalgamar las dos tendencias, estática y dinámica", tal como están tratando de hacer otros compatriotas contemporáneos en ámbitos distintos a la arquitectura, como el derecho público, la filosofía y la política, tratando de que la "forma concreta" de la construcción alcance "un compromiso entre individuo, o sea función, y sociedad, o sea, forma". Este compromiso es, siempre para Behne compatible con múltiples tendencias, y en el camino para alcanzarlo pueden aprovecharse aportaciones como el concepto de lo "informal" (que Behne aclara: "no quiere decir informe") de Theo van Doesburg, las ideas de Piet Mondrian, el "realismo riguroso" de Mies van der Rohe, que sigue el camino abierto en este sentido por Otto Wagner y, en general "la reciente arquitectura holandesa y checoslovaca, que se está imponiendo con sorprendente vivacidad". Las últimas palabras del texto son, en correspondencia con la importancia que Behne concede a la labor de síntesis de tendencias representadas por el grupo De Stijl, citas a van Doesburg y a J. J. P. Oud (62).

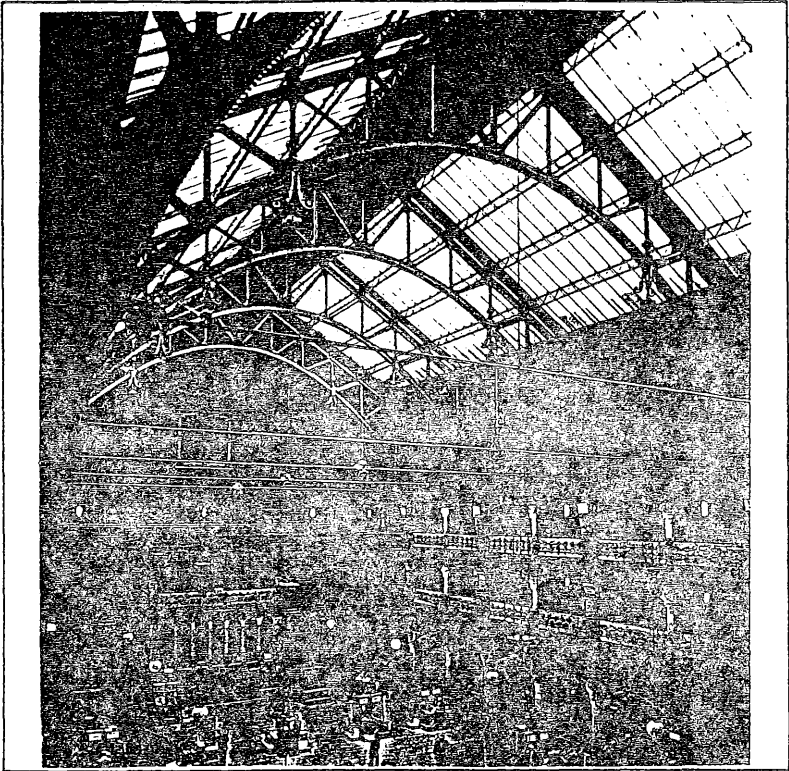


Fig. 28.- H.P.Berlage - Bolsa de Amsterdam, 1897-1903. Tomado de J.J.Norwich: Gran Arquitectura del mundo

A. Behne establece tres etapas en la evolución de la arquitectura moderna. La primera está representada por los arquitectos H.P.Berlage (Fig.28.-); O.Wagner (Fig. 29.-) y A.Messel (Fig. 30.-). Estos tres arquitectos consiguieron recuperar para la arquitectura la idea de funcionalidad.

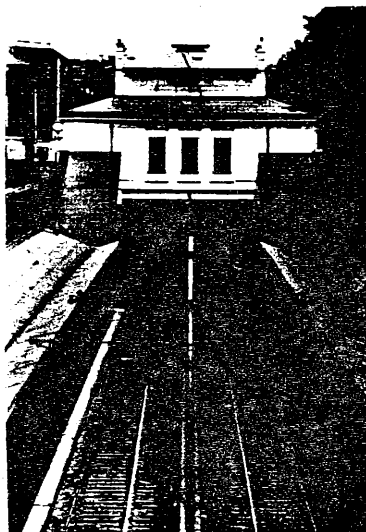


Fig. 29.- O.Wagner. Estación de Burgasse en la línea del Gürtel, Viena, 1897. Tomado de G.Bernabei: Otto Wagner

La finalidad práctica había quedado subordinada a las concepciones formalistas. Pero desde finales del siglo XIX, los arquitectos comenzaron a entender la forma como el resultado lógico de la organización funcional.

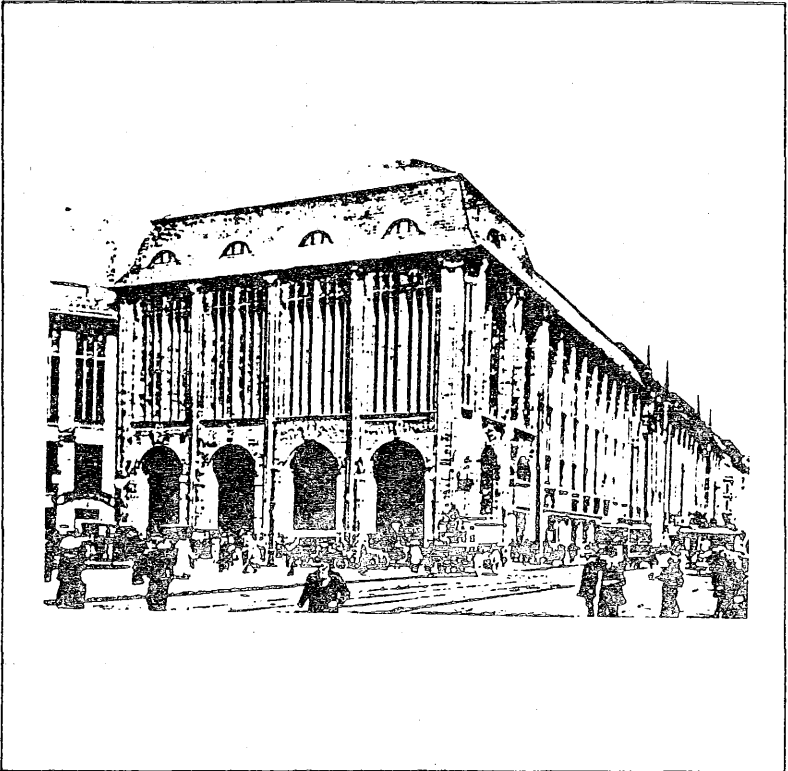


Fig. 30.- A.Messel. Almacenes Wertheim. Berlín, 1896-1904.  
Tomado de L.Burckhardt: Werkbund, Germania, Austria, Svizzera

Berlage, Wagner y Messel fueron considerados por Behne como verdaderos pioneros de la arquitectura moderna ya que sus obras contribuyeron a la afirmación de los principios racionalistas.



Fig. 31.- F.Ll.Wright. Casa Winslow 1893-4. Tomado de H.R. Hitchcock: Arquitectura de los siglos XIX y XX.

También el arquitecto americano F.Ll.Wright fue considerado por Behne como un pionero, lo que supuso trasladar a un nivel internacional las experiencias alemanas de principios de siglo.

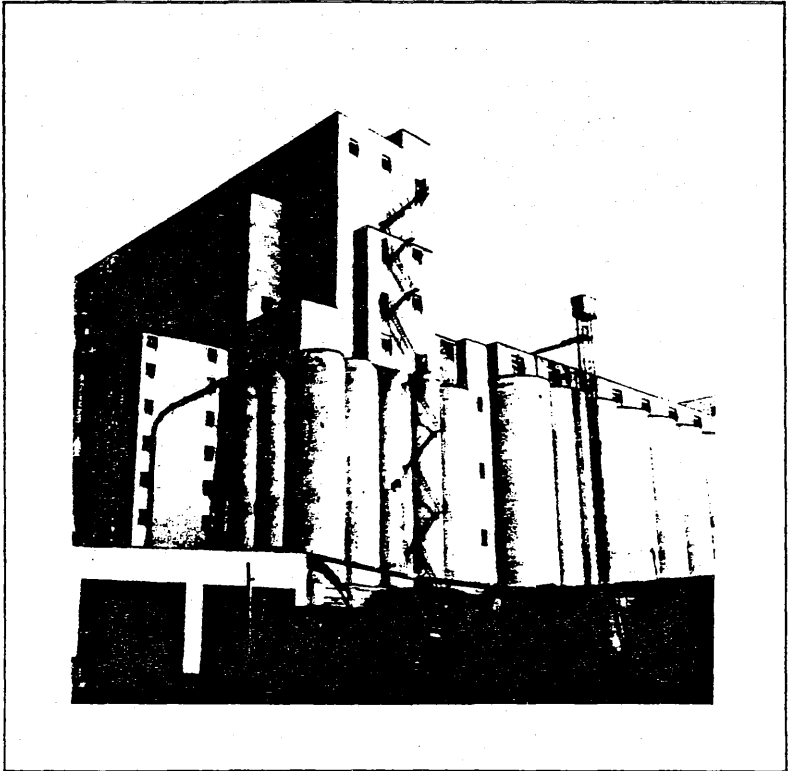


Fig. 32.- Gran silo. Chicago, h.1910. Tomado de E.Mendelsohn: America

El camino de la segunda fase se inicia con los ejemplos americanos de arquitectura industrial. Behne destaca de estos edificios su rotundidad, claridad y decisión, al ajustarse exclusivamente a criterios funcionales.



Fig. 33.- P.Behrens. Fábrica A.E.G. Berlín, 1911-12. Tomado de A.Behne: L'architettura Funzionale.

Una nueva concepción del espacio caracterizaba según Behne, los nuevos edificios. Espacios amplios, limpios y luminosos que se organizaban en función del proceso productivo.



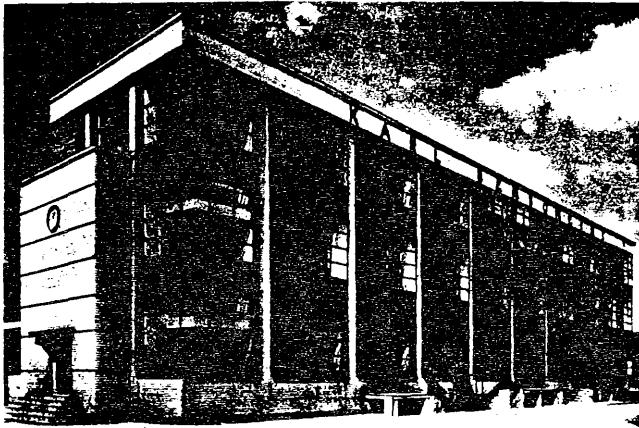


Fig.34.- W.Gropius y A.Meyer. Fábrica Fagus. Alfeld, 1911.  
Tomado de A.Behne: L'Architettura Funzionale.

En las obras de Behrens y Gropius se lograba la síntesis entre el frío funcionalismo americano y el esteticismo alemán. La fábrica Fagus representa para Behne "El ejemplo más moderno de fábrica alemana del periodo anterior a la guerra".

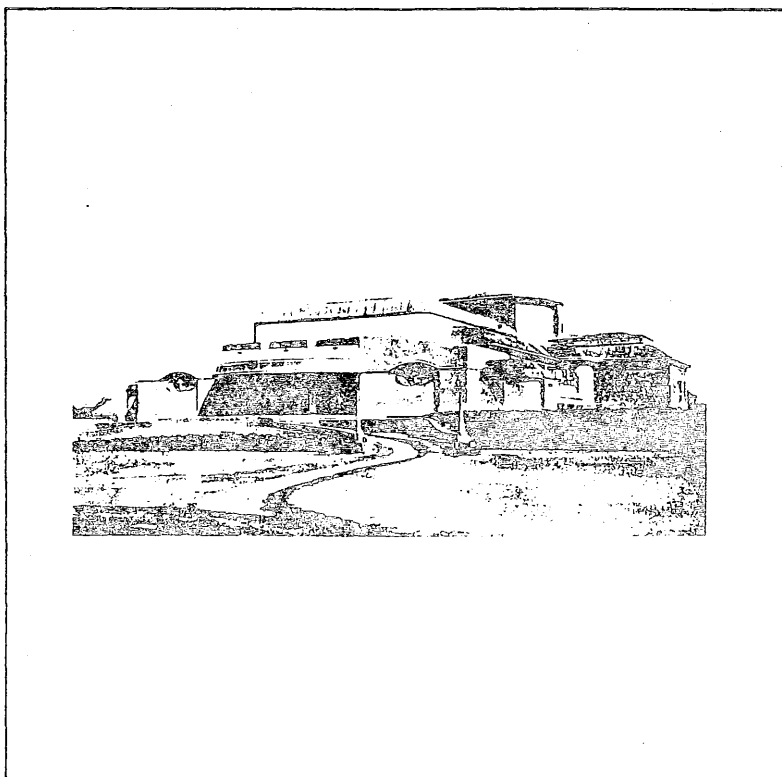


Fig. 35.- H.Van de Velde. Teatro de Werkbund. Colonia. 1914.  
Tomado de L.Hilberseimer: La arquitectura de la gran ciudad.

H.Van de Velde fue, según Behne, el introductor del factor movimiento en arquitectura. La consecuencia fue la disolución del concepto de casa como organismo cerrado y su transformación en un organismo libre y abierto.



Fig. 36.- H. Finsterlin. Fantasía arquitectónica. Tomado de A.Behne: A call to build

Esta segunda fase de la evolución hacia la arquitectura moderna estaba impregnada de romanticismo, y éste, según Behne, cuando no era regulado por la razón se deslizaba hacia el terreno de la fantasía y la decoración.



Fig. 37.- E.Mendelsohn. Torre Einstein. Postdam, 1919. Tomado de H.R.Hitchcock: Arquitectura de los siglos XIX y XX.

Este no era, según Behne, el caso de Mendelsohn el cual, a su juicio, oponía a los excesos de Finsterlin "la energía y la fuerza típicas del ingeniero".

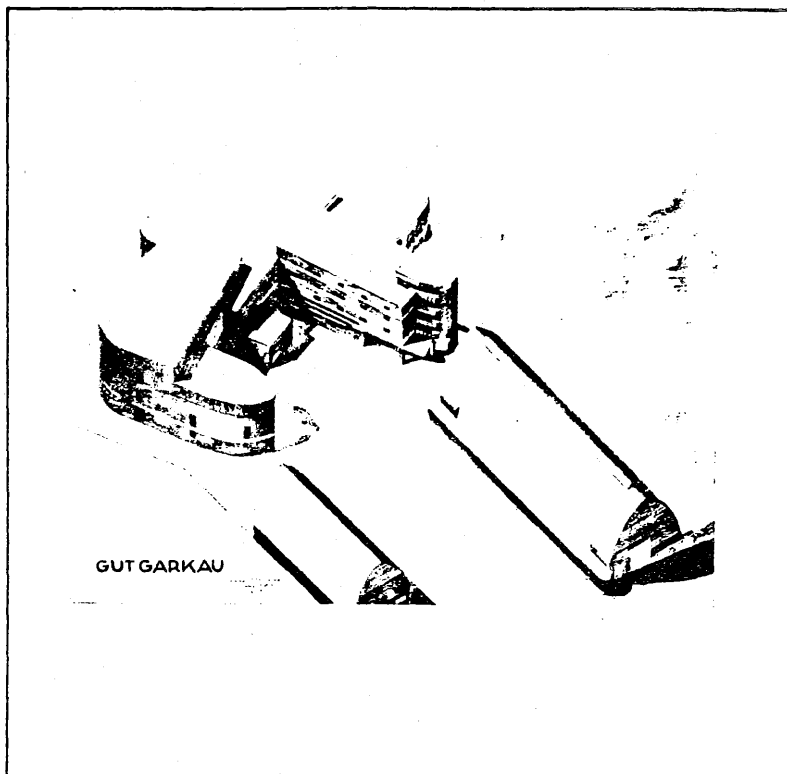


Fig. 38.- H.Häring. Granja Garkau, Mecklenburg, 1924. Tomado de A.Behne: L'architettura Funzionale.

En la tercera fase, Behne considera que coexisten dos tendencias, la funcionalista y la racionalista. Mientras la primera es individualista la segunda tiene un fuerte carácter social.

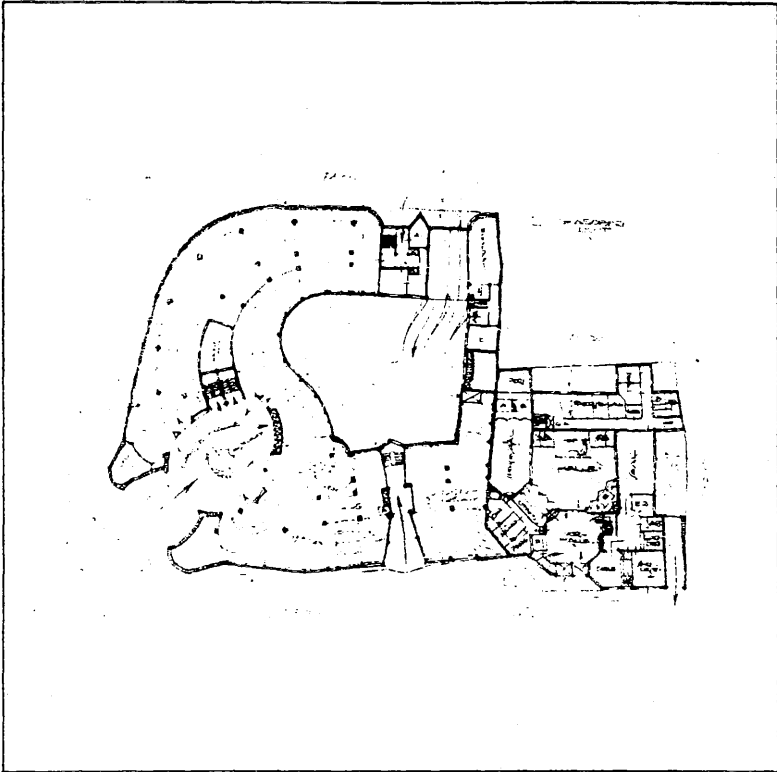


Fig. 39.- H.Scharoun. Proyecto para el concurso de la Bolsa. Königsberg, 1922. Tomado de A.Behne: L'architettura Funzionale.

Tanto Häring como Scharoun representan, según Behne, la tendencia funcionalista de base orgánica que en esta tesis se ha llamado "expresionismo funcional".

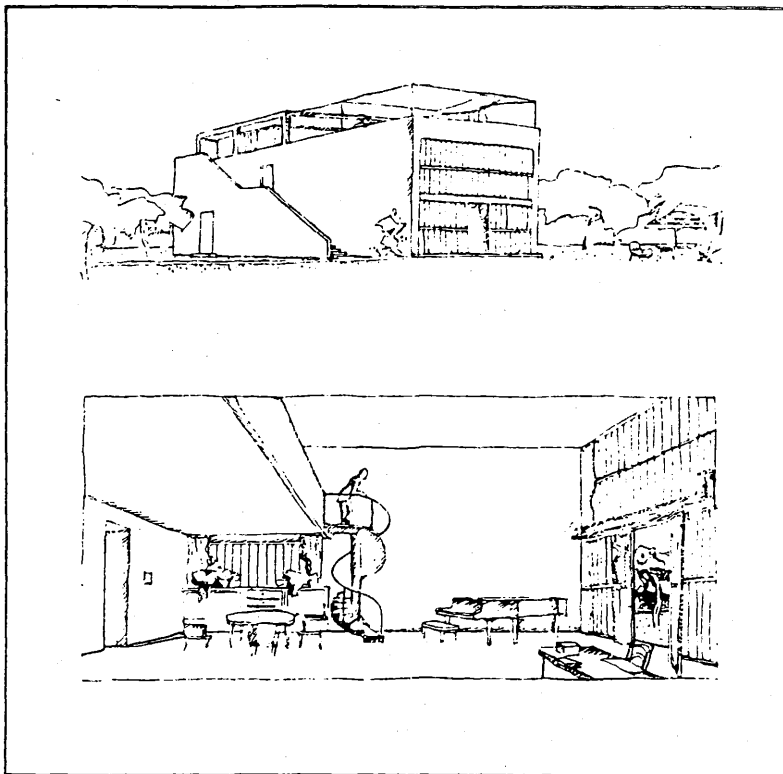


Fig. 40.- Le Corbusier-Saunier. Casa Citrohan, 1920. Perspectivas exterior e interior. Tomado de A.Behne: L'architettura Funzionale.

Le Corbusier es el principal representante, a juicio de Behne, de la tendencia racionalista. Este arquitecto suizo opone al individualismo de los funcionalistas más convencidos, la exigencia de la tipificación y la norma.

## NOTAS

### 2.2.- Adolf Behne y la arquitectura funcional

(1).- No existe ninguna edición de esta obra en castellano, pese a lo cual y procurando una más cómoda lectura, nos referiremos a ella en adelante por su título en nuestra lengua. En los apéndices de esta Tesis Doctoral, y realizada expresamente para la misma, se incluye una traducción completa de la edición italiana: L'Architettura funzionale, Valecchi Editore, Florencia, 1968 (versión de María Ludovica Fama Pampaloni; incluye un prólogo de Giulia Veronesi y el de la reedición alemana de 1964, de Ulrich Conrads). La paginación citada en notas se refiere a esta edición italiana, aún cuando, como ya se ha dicho, el título aparezca en español.

(2).- U. Conrads: prólogo a la reedición alemana de A. Behne: La arquitectura funcional, pág. 12. No se ha dispuesto del texto original. Traducido de la versión italiana citada en nota anterior expresamente para esta Tesis. Ver texto original completo de este prólogo y la traducción castellana que de él se propone en los apéndices de esta Tesis.

(3).- G. Veronesi: prólogo a la edición italiana de A. Behne: La arquitectura funcional, pág. 9. Ver texto original completo de este prólogo y de la traducción castellana hecha expresamente para esta Tesis en los apéndices que a la misma acompañan.



- (4).- Estos hechos son relatados por U. Conrads en su prólogo a A. Behne: La arquitectura funcional, pp. 11-12, donde incluye un extenso pasaje de la carta de Gropius a Behne, de 11 de noviembre de 1924, sobre este asunto.
- (5).- Cit. por U. Conrads, ibidem.
- (6).- U. Conrads, ibidem.
- (7).- W. Pehnt: La arquitectura expresionista, pág. 9.
- (8).- E. Battisti: Arquitectura, ideología y ciencia, pág. 36.
- (9).- A. Behne: La arquitectura funcional, pág. 15.
- (10).- Ignasi de Solà-Morales: Teoría e Historia del Arte en la obra de Alois Riegl, prólogo a la edición castellana de Problemas de estilo (ver nota siguiente), pág. X. Por lo que respecta a Gottfried Semper, véase Der Stil in den technischen und tectonischen Künsten oder praktische Aesthetik; vol. I: Francfort, 1860; vol. II: Munich, 1863 (reed. con introducción de Friedrich Piel: Mittenwald, 1977).
- (11).- Cf. A. Riegl: Problemas de estilo, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980, pp. 9-16 (ed. orig.: Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlín, 1893).
- (12).- H.P. Berlage: Gedanken über Stil im der Baukunst ("consideraciones..."), Leipzig, 1905 y Grundlagen und Entwicklung der Architektur ("Principios y evolución..."), Berlín, 1908.
- (13).- H.P. Berlage: Gottfried Semper, conferencia en el Círculo Architectura et Amicitia en 1903; primera publicación en Architectura, 1903; hay versión italiana en Architettura, urbanistica, estetica, Zanichelli, Bolonia, 15, pp. 84-94.
- (14).- E. Battisti: Arquitectura, ideología y ciencia, pp. 37-38.
- (15).- A. Behne: La arquitectura funcional, pág. 44
- (16).- A. Behne: La arquitectura funcional, pág. 19.
- (17).- A. Behne: La arquitectura funcional, pág. 20.
- (18).- H.P. Berlage: Grundlagen und Entwicklung der Architektur, cit., pág. 100. Tomado de A. Behne: La arquitectura funcional, pág. 21.
- (19).- O. Wagner: Moderne Architektur ("Arquitectura moderna"), Viena, 1895. Tomado de A. Behne: La arquitectura funcional, pp. 22-23, que lo cita como Die Baukunst unserer Zeit ("La arquitectura de nuestro tiempo"), que en realidad es el título

de la cuarta edición (Schroll, Viena, 1914). Hay versión italiana, que comprende también Die Grossstadt (1911), Qualità dell'architetto (Die Qualität des Baukünstlers, 1912), Arte e Artigianato (Die Kunst im Gewerbe, 1900) y la introducción a Einige Skizzen (1891), con un prólogo de Giuseppe Samonà (Zanichelli, Bolonia, 1983). En ésta, cf. el pasaje citado en pp. 67-68 (la versión ofrecida por Behne es resumida, aunque éste no lo indica).

(20).- A. Behne: La arquitectura funcional, pág. 22.

(21).- A. Behne: La arquitectura funcional, pág. 25.

(22).- A. Behne: La arquitectura funcional, pág. 27.

(23).- A. Behne: La arquitectura funcional, pág. 28.

(24).- Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright, Ernst Wasmuth, Berlín, 1910.

(25).- K. Frampton: Historia crítica de la arquitectura moderna, pág. 96.

(26).- Cf. R. Vischer: Über das Optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik, Credner, Leipzig, 1873 (reimpresión: Halle, 1927); T. Lipps: Raumästhetik und Geometrisch-Optische Täuschungen, en "Gesellschaft für Psychologische Forschungsschriften", vol. II, núms. IX-X, Leipzig, 1893-97; H. Wölfflin: Abstracción y naturaleza, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1953 (ed. orig.: Abstraktion und Einfühlung, Piper, Munich, 1908); A. Hildebrand: Das Problem der Form, Estraburgo, 1893.

(27).- Véase C. van de Ven: El espacio en arquitectura, pp. 101-108, 111-112 y 116-119.

(28).- Así aparece, por ejemplo, traducida la expresión Raumplan en la versión castellana de K. Frampton: Historia crítica de la arquitectura moderna, cit., pág. 95.

(29).- Cf. A. Hildebrand: Das Wesen der Architektonischen Schöpfung (conferencia en Leipzig, 1893; 1ª publ.: K.W. Hieser-mann, Leipzig, 1894), y A. Riegl: Problemas de estilo, cit. Un valioso análisis de la evolución de estas ideas y su influencia en la arquitectura moderna puede encontrarse en C. van de Ven: El espacio en arquitectura, cit., Tercera Parte: Ideas sobre el espacio en la teoría arquitectónica alemana, 1850-1930, pp. 101-175.

(30).- Cf. A. Schmarsow: Raumgestaltung al Wesen der Architek-tonischen Schöpfung, en "Zeitschrift für Asthetik und Allgemei-ne Kunstwissenschaft", vol. IX, pp. 66-95. La indicada noción puede encontrarse en pág. 72. Citada y comentada por C. van de Ven: El espacio en arquitectura, cit., pág. 126.

(31).- En Moderne Architektur, cit., Wagner se refiere a Sempër al menos en pp. 50, 58, 75 y 77 (por la ed. italiana cit.) y desarrolla extensamente muchas de sus ideas.

(32).- O. Wagner: Architettura moderna, cit., pág. 80. Véanse comentarios al respecto en G. Cabeza: La dialéctica del muro, 1983 (Tesis Doctoral inédita, Biblioteca ETSAM), pp. 318-320. Sobre la relación con Loos, véase J.M. Hernández León: La casa de un solo muro, 1986 (Proyecto de investigación, inédito, Biblioteca UPM), *passim*.

(33).- O. Wagner: Prólogo a Die Baukunst unserer Zeit, cit., en Architettura moderna, cit., pág. 48. G. Samoà observa, en nota al pie, que el verdadero título de este ensayo de Muthe-sius es Stilarchitektur und Baukunst.

(34).- C. van de Ven: El espacio en arquitectura, cit., pp. 191-196.

(35).- K. Scheffler: Messel, pág. 14. Tomado de A. Behne: La arquitectura funcional, pág. 28. Behne no aporta más datos bibliográficos, tal vez llevado de su escaso aprecio por la persona y la obra de Scheffler cuya cita, como autor de la más apreciada monografía de Messel, le resultaba obligada. Karl Scheffler, estudioso del gótico influido por Worringer, era presidente de la Gesinnungsbund ("Liga de la amistad") y destacado colaborador de la revista Kunst und Künstler; Behne lo consideraba un peligroso nacionalista, "moralista y ultrafili-teo" (cf. A. Behne: Werkbund, en "Sozialistische Monatshefte", XXVI, núm. 1, 1920, pp. 68-69. Versión italiana en F. Dal Co: Teorie del moderno, pp. 263-265). De K. Scheffler ver también: Moderne Baukunst, Julius Bard, Berlín, 1907 (2ª ed.) y Der Geist der Gotik, Im Insel-Verlag, Leipzig, 1925 (1917).

(36).- W. Gropius: Die Entwicklung moderner Industrie Baukunst, en el anuario de las Deutsches Werkbundes, Jena, 1913. Cit. por A. Behne: La arquitectura funcional, pág. 29.

(37).- A. Behne, *ibidem*.

(38).- A. Behne: La arquitectura funcional, pp. 31-32.

(39).- A. Behne: La arquitectura funcional, pág. 36.

(40).- A. Behne: La arquitectura funcional, pp. 36-37.

(41).- A. Behne: La arquitectura funcional, pág. 38. La cita de van de Velde está tomada de Das Folkswang Museum, en Innen-dekoration, Darmstadt, octubre-noviembre 1902.

(42).- A. Behne: La arquitectura funcional, pp. 38-39.

(43).- A. Behne: La arquitectura funcional, pp. 39-41.

- (44).- A. Behne: La arquitectura funcional, pág. 43.
- (45).- A. Behne: La arquitectura funcional, pp. 43-44.
- (46).- A. Behne: La arquitectura funcional, pág. 44.
- (47).- A. Behne: La arquitectura funcional, pp. 45-46.
- (48).- A. Behne: La arquitectura funcional, pp. 46-47.
- (49).- A. Behne: La arquitectura funcional, pp. 47-48.
- (50).- A. Behne: La arquitectura funcional, pp. 48-49.
- (51).- A. Behne: La arquitectura funcional, pág. 50.
- (52).- A. Behne: La arquitectura funcional, pág. 52.
- (53).- A. Behne: La arquitectura funcional, pág. 58.
- (54).- A. Behne: La arquitectura funcional, pág. 53.
- (55).- A. Behne: La arquitectura funcional, pp. 53-54.
- (56).- A. Behne: La arquitectura funcional, pp. 54-55 y pág. 60.
- (57).- A. Behne: La arquitectura funcional, pág. 60.
- (58).- A. Behne: La arquitectura funcional, pág. 52.
- (59).- A. Behne: La arquitectura funcional, pp. 58-59.
- (60).- A. Behne: La arquitectura funcional, pp. 57-58.
- (61).- A. Behne: La arquitectura funcional, pp. 61-62.
- (62).- A. Behne: La arquitectura funcional, pp. 62-67.

2.3.- DIVULGACION Y  
"CRITICA OPERATIVA"

### 2.3.- Divulgación y "crítica operativa"

El llamamiento que hiciera Behne en 1923 a sus contemporáneos en favor de una síntesis de funcionalismo y racionalidad, de individualidad y colectivismo traducía los anhelos de poner fin a los continuos bandanzos de uno a otro extremo y de encontrar un único camino para la nueva arquitectura. El llamamiento encontró una respuesta, si bien no en la dirección prevista por Behne, el cual, como vimos, se había adelantado un tanto a su tiempo al tratar de dar un fundamento histórico al nuevo movimiento, y se había adelantado aún mucho más al aportar una visión del mismo abierta, multiforme e integradora de tendencias diversas.

La respuesta a este llamamiento no fué integradora, sino rígidamente excluyente. El único camino a seguir se presentaba como una línea recta tajantemente trazada, sin dar opción a los compromisos ni a las incertidumbres. En su andadura, y convencidos unos y otros de hallarse a bordo de una flecha resueltamente

dirigida hacia su objetivo, los críticos y los arquitectos prácticos eran entusiastas compañeros de viaje. Pero hacia 1925 la nueva consigna de la construcción daba al cometido de estos últimos un papel preponderante. Incluso, los más influyentes escritos de la época se debieron a ellos.

Estos nuevos escritos tienen un carácter bien diverso al Der moderne Zweckbau de Behne, de cuyo tono analítico y reflexivo, sus complejos razonamientos y su distanciamiento intelectual, compatible con un entusiasta partidismo, nada queda en ellos, y menos aún de sus no pocas contradicciones e indecisiones. De hecho, con la aparición en 1925 de Internationale Architektur de Gropius se inaugura un nuevo género en la literatura arquitectónica de la época, abriéndose una segunda fase en la evolución de los textos que sobre el tema se están publicando en Alemania (1).

Durante al menos dos años todos los escritos referentes a la nueva arquitectura pertenecerán a este género, mucho más próximo al manifiesto que al ensayo. Su objetivo primordial era, como ya hemos indicado, la divulgación y no la meditación, el estudio o la ponderación. Queriendo ofrecer al público y a los arquitectos remisos aún a dar su último paso hacia la Neue Sachlichkeit una versión radical, restricta, homogénea y fácilmente asimilable de la producción construida del momento, y convencidos de que

una imagen vale más que mil palabras, los nuevos arquitectos "objetivos" elaboran unas publicaciones caracterizadas por la concisión en la palabra y el generoso empleo de la documentación gráfica. El propio Gropius presenta así su libro de 1925:

Arquitectura Internacional es un libro gráfico de la arquitectura moderna. Proporcionará al lector, sucintamente, una visión de los principales arquitectos modernos del mundo civilizado y lo familiarizará con los desarrollos contemporáneos de la forma arquitectónica (2).

Luego, el libro de Gropius se desarrolla en dos páginas de texto y 28 de ilustraciones. Esta modalidad de opúsculo no era en absoluto nueva; por ejemplo Ruf zum Bauen, de Behne, tenía dos páginas de texto y 25 de ilustraciones. Pero llama la atención que sea un tipo de publicación tan diferente de Der moderne Zweckbau, y es una muestra más de que Behne se había adelantado a su tiempo, también al entender que una obra dedicada a mostrar una arquitectura basada en la objetividad debiera a su vez estar basada en el raciocinio más que en la propaganda.

Si bien se mira, las publicaciones de la segunda fase de los años veinte dedicadas a la nueva arquitectura se parecen mucho más a las producidas en los años del expresionismo que a ninguna otra cosa. Y no sólo por la proporción similar entre texto e ilustraciones, sino por la proximidad de mentalidades que esta similitud refleja.



Podría objetarse que no hay nada de místico, utópico o individualista en estos textos de la fase intermedia de los años veinte, que divulgan una realidad palpable, una consecuencia objetiva de hechos inevitables que están comenzando a dar sus frutos. Pero el tono de seguridad, a veces pretenciosa, con que se habla de un nuevo espíritu creador y de una nueva conciencia que habrá de tener su consecuencia ineluctable en una nueva arquitectura se parece demasiado al de los expresionistas como para pasarlo por alto, tanto más cuando, no conviene olvidarlo, son las mismas personas quienes escriben las nuevas palabras. En este aspecto concreto al menos, el que haya dejado de pensarse que la nueva conciencia conducirá fatalmente a la construcción de grandes obras como montañas que refuljan como joyas sobre la superficie terrestre tal vez sea lo de menos. La llamada al orden, a la lógica y a la razón como verdaderos fundamentos de la construcción se hacía en un tono tan irracional como el del pasado próximo. Los mitos arquetípicos de la cueva y la montaña con los que los expresionistas presentaban su concepción metafísica de la relación originaria del hombre con el mundo había desaparecido de escena. Pero en la llamada a la realidad con que proclamaba una nueva estética opuesta a la expresionista había también mucho de mitológico: los productos industriales como barcos o automóviles adquirirían un sentido originario, vista la relación mecanicista que se establecía entre su forma y la de la nueva

arquitectura. La forma seguía entendiéndose como un expresivo vicario de lo esencial, aunque el nuevo espíritu trasladara la esencia al presente y a lo cotidiano. Seguía pretendiéndose que la arquitectura "hablara", aunque se le pedía que, al hacerlo pronunciase las nuevas palabras.

Recordemos que los expresionistas concibieron al arquitecto como un líder, un mesías y un verdadero intérprete del sentir colectivo. No se crea que nada de esto iba a cambiar tras la renuncia a soñar con catedrales. El cambio verdaderamente apreciable iba a producirse en la estrategia de acción frente a la colectividad, pero nunca dejará de pensarse que se posee la clave de su verdadero sentir.

En los años expresionistas, el artista se hallaba tan convencido de la verdad profunda que encerraba su actitud que desdeñaba, como vimos, cualquier valoración del público al respecto. Por amarga que fuera la incomprensión, la incommovible convicción de estar trabajando para un futuro en el que arte alcanzaría su verdadera dimensión atenuaba la frustración del aislamiento. Cuando los objetivos cambiaron, el aislamiento perdió todo su sentido. El mayor contacto con la vida y el afán de resolver las necesidades de la colectividad se convirtieron en el nuevo credo, pero los arquitectos conservaron su mentalidad demiúrgica y su visión mesiánica. Su nueva misión sagrada, alimentada por

la misma fe en la posesión de la verdad, es llevar a la sociedad la buena nueva que interpreta fielmente el espíritu de los tiempos. En el lacónico paternalismo de los textos de la época permanece pues la huella de la mentalidad expresionista, y los arquitectos siguen abrazando con idéntico entusiasmo el empeño de modificar la realidad merced a su intervención en ella, incluso cuando tal realidad a cambiar son los gustos de un público al que se quiere trasmutar en comunidad de prosélitos de la nueva arquitectura. Colin Rowe ha descrito así esta faceta de la mentalidad de los arquitectos del período:

En sí mismo, el espíritu de una época es un espíritu universal, irresistible, superracional, impersonal, perceptivo y sensato. Posiblemente corresponde a los anhelos tácitos de la humanidad en un momento dado (a los anhelos de la "gente"). De modo que, presentándose como intérprete de ese inconsciente colectivo, el arquitecto moderno ha añadido otro papel a su repertorio de Sigfrido-San Jorge. Ahora se ha convertido en la persona que debe intuir lo que debe ser, en el mediador entre la psicología inconsciente del "pueblo" y los medios tecnológicos a su disposición, en arúspice, profeta y gurú. Se ha convertido no sólo en protagonista de la renovación social sino también, podríamos decir, en partera de la historia (o de la forma históricamente significativa)" (3).

En esta temprana etapa de desarrollo de la nueva arquitectura objetiva, la convicción de ser "parteras de la historia" permite a los arquitectos prescindir de la historia en sus escritos. La historia está en el presente, y para llegar al público basta la exposición sencilla y sumaria de los principios básicos del nuevo movimiento, siempre que esta exposición quede conveniente-

mente apuntalada con la abundancia de ejemplos gráficos que muestren lo más granado de cuanto se está acometiendo.

Se está presentando al público un producto que pretende avalarse con su propia existencia. El acto demostrativo más propio de la nueva actitud realista es la desnuda realidad. Las aportaciones teóricas, críticas e históricas se desprecian como argumentos de defensa de la nueva arquitectura hacia el exterior y quedan, en todo caso, como instrumentos de consumo interno en los cenáculos vanguardistas. La propia producción edificada pasa a ser considerada una evidencia por sí misma, que no precisa de mayor cuerpo de prueba para demostrar su validez. Así se refiere Benevolo a esta situación:

Por todo esto, nadie se preocupa mucho por demostrar la bondad de los nuevos principios con discursos y proyectos teóricos; antes bien, se busca cualquier ocasión para que estos principios puedan ser aplicados, con éxito, a problemas concretos. De hecho, el argumento decisivo es de naturaleza experimental; es necesario persuadir de que la nueva arquitectura funciona mejor que la antigua. Sólo así la demostración puede llegar a todos y la nueva arquitectura puede apoyarse en las exigencias generales, y no en la orientación cultural de una minoría (4).

Más que sustituir el enunciado teórico por la prueba empírica, este soporte de realidad de los escritos del período pretende constituirse en un fundamento teórico. Los ejemplos adquieren un valor de modelos en su traducción del campo de los ideales

de la Neue Sachlichkeit al de los hechos contruidos. Esta es la teoría más objetiva y realista que puede concebirse en el momento; la construcción es el verdadero modelo teórico de la realidad. Por eso, como Giordio Grassi ha señalado al referirse a estos escritos de los años veinte, a los que llama "manuales" (alejándose bastante del uso común de tal término), los arquitectos entienden que con la exposición de estos edificios elevados a modelos están, verdaderamente, teorizando:

En estas obras, la ejemplificación viene a ser la propia definición de la arquitectura, en el sentido de que un diseño, un proyecto del autor y un movimiento o edificio del pasado tienen el mismo valor en el plano de la definición de una teoría, y la misma finalidad evidente. No se le exige al lector una interpretación, una participación individual en el manual, ya que la sucesión de las proposiciones, así como la de los ejemplos, es característica y evidente; es decir, tiene ella misma el VALOR DE NORMA. Esta univocidad de la obra respecto a su "interpretación" se explica precisamente por el principio de "analicidad" de la arquitectura, que se manifiesta en la misma construcción del manual, basada en una sucesión lógica de las proposiciones y de las selecciones de ejemplos (...) Los manuales del "racionalismo alemán" son, por lo tanto, la puntualización de un medio de transmisión de la teoría muy avanzado. Si por una parte corresponde al planteamiento en términos científicos de los problemas de la arquitectura, por otra precisa el significado del proyecto, considerado precisamente como renovación de la arquitectura y por ello basado igualmente en consideraciones racionales sobre las obras que han sido realizadas en el tiempo (5).

La intención de construcción teórica que preside la elaboración de estas publicaciones a base de nudas consignas y selecciones

de ejemplos las convierte, no sólo en fuentes y material histórico de primera mano, sino también en fundamento historiográfico de los textos escritos en la tercera de las fases que hemos considerado y, a través de ella, en toda la historiografía posterior de la arquitectura moderna.

En verdad, no puede decirse que estas publicaciones traten de explicar las raíces o el proceso de formación de la nueva arquitectura; más bien se limitan a constatar su existencia. Tampoco puede decirse que a partir de las experiencias seleccionadas traten expresamente de deducir unos principios teóricos que puedan convertirse en el cuerpo doctrinal de futuros desarrollos. Ni siquiera puede decirse que en sus sumarias exposiciones empleen nuevos términos capaces por su precisión de aclarar sin reservas ni ambigüedades qué se está entendiendo realmente por arquitectura moderna. Las palabras son las mismas que se venían utilizando desde tiempo atrás, aunque ahora adquirieran un significado distinto. En cualquier caso, no se advierte ninguna aportación a la nomenclatura instaurada por Behne en la fase anterior. Pero, precisamente, la interpretación histórica ofrecida por Der moderne Zweckbau permitió una manipulación reductiva y excluyente, característica de lo que Tafuri denomina "crítica operativa", propiciando así que el escueto y contundente mensaje fuera inmediatamente comprendido; que fuera universalmente aceptado o no, es otra cosa que no afecta a lo que ahora mismo estamos

considerando.

A partir de esta comprensión automática fundamentada en el valor del ejemplo y en la acción inmediata, estos textos realizaron la selección de los históricamente significativo que precisaban como punto de partida los estudios que se realizaron inmediatamente después. La función de estos textos de entre 1925 y 1927 se correspondió, efectivamente, con toda puntualidad, con la que Tafuri adjudica a la "crítica operativa", la cual él mismo establece que, en términos generales, consiste en lo siguiente:

Un análisis de la arquitectura... que tenga como objetivo, no una advertencia abstracta, sino la "proyección" de una precisa orientación poética, anticipada en su estructura y originada por análisis históricos dotados de una finalidad y deformados según un programa (6).

De manera que, a través de este eslabón intermedio de la "crítica operativa" puede apreciarse la evolución de los escritos de los veinte, con sus sucesivas afirmación, negación y recuperación de la historia, como un proceso continuo. La previa interpretación histórica de Behne se vería inmediatamente recortada y extractada; y, dada la tautológica constatación mutua de edificios y teorías en la fase siguiente (puesto que el proceso deformador y reductivo que caracteriza la "crítica operativa" se produjo en paralelo en el propio desarrollo de la arquitectura), las nuevas interpretaciones históricas de la tercera fase

encontrarían en la asunción de la restricción anteriormente impuesta a teorías y realidades presentes su más propia base de trabajo. Así, dando por buena la operación reductiva que dictó el rechazo a la historia, pudieron sentarse los fundamentos historiográficos de la nueva arquitectura.

Los escritos del momento del que nos estamos ocupando se convirtieron, por tanto, en instrumentos de una "crítica operativa" que provocaría reacciones inmediatas tanto en el campo del quehacer arquitectónico como en el del quehacer historiográfico. Pero para que la operación rindiera sus frutos, era requisito indispensable la negación de todo valor a la historia, deformando simultáneamente el significado del pasado, del presente y del futuro. Esta es la interpretación que Tafuri ha dado a esta operación simultánea de acción y crítica:

Anticipando los caminos de la acción, semejante tipo de crítica fuerza la historia: fuerza la historia pasada, puesto que, al investirla de una fuerte carga ideológica, no está dispuesta a aceptar los fracasos y las dispersiones de que está llena la Historia; fuerza el futuro, porque no se contenta con registrar los acontecimientos, sino que empuja hacia soluciones y problemas no planteados todavía (por lo menos no de una manera explícita). Su actitud para con la historia pasada será pues de contestación para el futuro se concretará en profecías (7).

Esta serie de características está tan ligada a la producción crítica y arquitectónica de estos momentos en Alemania que sólo



a costa de una excesiva generalización puede entenderse a otros momentos y lugares relacionados con el desarrollo del Movimiento Moderno y, particularmente, y esto es lo que aquí nos interesa, de su historiografía. Sin embargo, y por las muchas razones que hubimos analizado en la Introducción del presente capítulo, la tendencia más común entre historiadores y críticos contemporáneos es presentar el conjunto de los textos de los años veinte como un bloque homogéneo. Ello, unido a los juicios habitualmente erróneos sobre las fechas de origen de la historiografía del Movimiento Moderno, ha llevado a establecer identidades globales que resisten mal un análisis minucioso. Esto es lo que ocurre en el caso de Tafuri, el cual, pese a la extraordinaria lucidez que muestra su concepción de la "crítica operativa", la generaliza en exceso, entendiéndola aplicable tanto a los escritos de los que nos estamos ocupando como a la totalidad de las aportaciones, no ya de los años veinte, sino también de las dos décadas siguientes, al menos en ciertos aspectos particulares, como es el carácter estrictamente empírico de este tipo de crítica, llegando incluso a decir que una crítica no planteada de este modo no es una verdadera crítica de la producción moderna. Como ya hemos tenido ocasión de encontrar en La arquitectura funcional de Behne una crítica fundamentada de muy otro modo, y como tendremos ocasión aún de encontrarnos con planteamientos también muy distintos en las obras de Platz y Taut, hay que concluir que sólo a partir de una reducción muy selectiva pueden sostenerse criterios tan generalizadores como los que manifiestan estas

palabras de Tafuri:

En el fondo, la crítica de la arquitectura moderna se ha visto obligada a proceder, casi hasta nuestros días, sobre railes fundados en un empirismo sin perjuicios. Esta no era quizá la única vía que se podía recorrer, dado que demasiado a menudo el arte de nuestro siglo ha derribado las convenciones ideológicas, los fundamentos especulativos, las mismas estéticas a cuya disposición se encontraba el crítico. Hasta tal punto, que una auténtica crítica del arte moderno sólo ha tenido lugar, en especial, entre el 1920 y el 1940, sólo entre los que han tenido el valor de no deducir sus propios métodos de análisis de los sistemas filosóficos preconstituidos, sino del contacto directo y empírico con los problemas totalmente nuevos planteados por las vanguardias (8).

En los escritos de la segunda etapa de los años veinte, para los que sí resultan plenamente pertinentes estos planteamientos de Tafuri, la mutua construcción empírica de edificios y teorías generó nuevos métodos de contacto con el público. La realista inmersión en el presente condujo a los arquitectos a dar un valor documental a sus publicaciones, lo mismo que habían hecho los pintores de la Neue Sachlichkeit con su producción gráfica, sólo que ahora el talante de estos documentos era laudatorio y no crítico, pues la realidad a reflejar había sufrido un previo e intencionado recorte.

No son solamente las fotografías y planos los elementos concebidos como documentos en estas publicaciones. Cada una de ellas es, en su conjunto, la clara manifestación de una teoría del

del documento como más propio medio de expresión de la nueva realidad. Las crónicas, los reportajes y las consignas responden a criterios de tipo periodístico y las publicaciones se montan de acuerdo con ellos, a base de grandes titulares, llamativas imágenes y composiciones unitarias de textos y testimonios gráficos. Se aprecia en este modo de presentar las publicaciones la huella de las enseñanzas de László Moholy-Nagy en la Bauhaus y de las composiciones en que este artista húngaro integraba fotografías, dibujos y textos. En estas publicaciones de arquitectura, las formas de expresión querían ser tan "nuevas" como las formas expresadas.

También los textos, aisladamente considerados en sí mismos, muestran esta intención documental. La redacción es todo menos "académica" se fuerzan las reglas ortodoxas de la sintaxis para usar los modos extractados y cucintos de los titulares periodísticos. De acuerdo con esta estrategia, se recurre a hablar de cuestiones técnicas para valorar el carácter directo e inmediato de las nuevas formas y lograr el impacto directo en el lector, de acuerdo con los métodos habitualmente usados por la prensa. Como ha señalado Benevolo al respecto:

No se trata de propugnar una nueva tendencia, sino de documentar y explicar un movimiento ya operante, y se hacen esfuerzos para dar explicaciones simples, positivas y comprensibles a todos utilizando argumentos técnicos y abandonando las justificaciones formales (9).

Esta apreciación de Benevolo sobre el uso de los argumentos técnicos en los escritos de este momento es justa pero incompleta. Dicho uso constituyó una pieza importantísima de las técnicas de divulgación y operatividad de la crítica sobre las que venimos tratando. Por un lado, refleja que las consignas de la construcción dictadas en aplicación del nuevo espíritu sachlich no tenían nada que ver con posturas anteriores, como la mostrada en el Ruf zum Bauen de Behne, por ejemplo. Por otro lado, propiciaban, sí, el uso de un lenguaje simple y positivo, pero que resultaba sólo aparentemente comprensible para el lego. De hecho, como todas las jergas y hablas de élite o grupo cerrado, reforzaba la atribución de autoridad a los arquitectos por parte del público y, dado el carácter supuestamente "objetivo" de lo tratado, se convertía en una herramienta de convicción de primer orden. No constituía una apelación a la razón, sino más bien al misterio pues se dirigía a quien poco podía alegar sobre el particular, y permitía afianzar la imagen paternalista del que lo empleaba, así como la general aceptación de su cometido mesiánico.

Una buena muestra de este uso de la argumentación técnica, así como de un texto concebido y montado según los criterios a que arriba nos referíamos es Konstruktion und Form, un artículo de Hilberseimer publicado en "G" en 1.924 (10).

Al ser un artículo, su texto es, curiosa pero lógicamente, según se deduce de cuanto hemos expuesto, más extenso que si se tratara de un libro. No es pues un volumen autónomo, ni tampoco su intención era ofrecer una visión global de la nueva arquitectura. Por eso no lo hemos incluido entre los escritos que expresamente son objeto de análisis en esta Tesis Doctoral. Pero su confección literaria y gráfica refleja de modo tan puntual como dichos escritos la idea que se tenía en aquellos momentos sobre cuál era el vehículo idóneo para transmitir la nueva mentalidad "objetiva".

Juanto a esto, Konstruktion und Form es, como ya hemos apuntado, un buen ejemplo del significado documental, divulgador y "operativo" que se daba en la época a los "argumentos técnicos". En este artículo, y al lado de un material gráfico sobre diversos edificios contemporáneos, tan profuso como cabría esperar, Hilberseimer exalta las posibilidades del hormigón como un material capaz de "no poner límites a la fantasía de los arquitectos". Este era un argumento muy común en el período expresionista, por lo que Hilberseimer, por si el término "fantasía" pudiera inducir a error, se apresura a aclarar el significado estrictamente "técnico" que tiene esta "nueva fantasía":

Con esto nos nos referimos a su plasticidad, a

la posibilidad de superar todas las limitaciones materiales de las piezas de fundición; al contrario, nos referimos a sus consecuencias constructivas, a la posibilidad de realizar una obra de arquitectura completamente homogénea, una combinación de partes sustentantes y sustentadas, un desarrollo que permite un sistema puro de limitaciones proporcionales, prescindiendo de toda articulación mediante las estructuras y revestimientos (10).

El mismo número de la revista "G" en que aparecía este artículo de Hilberseimer incluía otro de Mies van der Rohe dedicado a la construcción industrial (11). En él, Mies alude implícitamente a las ideas del taylorismo que, como hemos visto, el público alemán conocía bien, y viene a señalar que la nueva arquitectura posee respuestas aún más completas que éste para la organización de la vida en la sociedad altamente industrializada. Mies hace un llamamiento en favor de una renovación total de la construcción, afirmando que no basta con limitarse a racionalizar los procesos productivos, sino que debe emprenderse la labor de su transformación profunda:

Considero que la industrialización constituye el problema central de la construcción de nuestra época. Si logramos llevar a cabo la industrialización, se resolverán fácilmente los problemas sociales, económicos, técnicos y también artísticos (12).

Así pues, consigna de construcción para los arquitectos, y razonamiento técnico para el público. Obviamente, los dos términos no significan lo mismo. Con el segundo, tal como lo emplean Hilberseimer y Mies, se están equiparando

los problemas constructivos y los problemas formales, es decir, colocando en un mismo plano el proceso y el resultado y desplazando la noción de forma desde el campo de lo estético al de lo económico. Un argumento de pleno valor sachlich para el lego. Por ello, parece claro que esta insistencia en la disceptación técnica apoya nuestra interpretación sobre la índole de los escritos y las discusiones en esta fase de divulgación: su producción y difusión obedecían a un preciso plan estratégico; su tema y su lenguaje se acomodaban a las características del receptor y a la respuesta que esperaba provocarse en él. Dos eran los posibles receptores: el público en general y los arquitectos todavía dubitativos. Contra lo que indica su naturaleza "especializada", el argumento técnico era muy apto para el público, pues propiciaba que éste depositara su ciega confianza en el "nuevo" arquitecto. Para el colega aún no "renovado" la forma era mejor señuelo que la técnica, y las llamativas imágenes integradas en cuidadas composiciones de página buscaban su vibración simpática. Estas diferencias eran más de acento que de fondo; unos y otros potenciales oyentes constituían "el exterior", y los mensajes que se les destinaban intercambiaban en ocasiones sus características o eran, directamente, ambivalentes. Pero se notaba el temor a que el público, como había ocurrido en el periodo expresionista, volviera la espalda a formas demasiado nuevas que no comprendía y a que el compañero especialista respondiera con una contraargumentación técnica y económica

que tuviera fundamento.

La ley general era procurar más la adhesión que el asentimiento racional. De ahí que La arquitectura funcional de Behne fuese un texto inoportuno. De ahí que las disquisiciones teóricas y las posibles reflexiones históricas se vieses como trapos sucios y se lavasen en casa. Por esto último, en los lenguajes destinados al "exterior" y los usados en el "interior" si que se aprecia una diferencia sustancial, no de simple acento, hasta tal punto que en los militantes de la "crítica operativa" se manifiesta claramente un auténtico desdoblamiento. Poco se parecía el arquitecto que hablaba al público al que se dirigía a otros arquitectos identificados con él. Como ha indicado Benevolo al respecto:

En realidad se plantean dos tareas distintas: comparar periódicamente las experiencias para profundizar en los problemas suscitados y decidir la forma de presentar al público las soluciones progresivamente alcanzadas. La primera exigencia llevaría a la restricción del acuerdo entre las corrientes, sacando a la luz las dificultades de fondo; la segunda, en cambio, lleva a ensanchar el acuerdo, cubriendo con fórmulas provisionales los argumentos en litigio para ganar en claridad expositiva.

No siempre las dos tareas se desarrollan al mismo ritmo y la profundización cultural fué, a veces, sacrificada en favor de la presentación propagandística; a pesar de la sinceridad del compromiso, las discusiones corren el riesgo de dividirse en dos tipos: para uso interno y para uso externo, y el movimiento moderno, presentándose con ropajes oficiales y aceptando precisar sus tesis de manera esquemática, fruto quizá de compromisos verbales,



autoriza implícitamente al público a juzgarlo esquemáticamente (13).

Esta idea de Benevolo sobre los dos tipos de tareas y discusiones (y, consecuentemente, dos tipos de lenguajes) permite clasificar muchos de los acontecimientos del período, así como la totalidad de los escritos. La arquitectura funcional, por mucho que Behne deseara su publicación, entraba de lleno en el grupo de los textos destinados al consumo interno, y en él permaneció durante tres años. No era un ejemplo de "crítica operativa"; justamente partía de la actitud inversa a aquella con la que Tafuri define dicho género de crítica: se manifestaba dispuesta a "aceptar los fracasos y las dispersiones de que está llena la historia", analizando un panorama arquitectónico complejo y reflexionando sobre él sin hacer exclusiones apriorísticas.

Muchas de las discusiones celebradas a puerta cerrada o simplemente reservadas a los no iniciados en los años posteriores reflejarían que los análisis de Behne se habían ajustado totalmente a la realidad, aunque no a la versión sumaria de la misma que daban los arquitectos en público. Tal es el caso de las diferentes disputas mantenidas en el I Congreso de los CIAM o como consecuencia directa de las cuestiones ventiladas en el mismo, que mostraron con claridad que las dos tendencias, "racionalista" y "funcionalista", definidas

en Der moderne Zweckbau, y no la unidad exhibida en los escritos de divulgación, constituían el verdadero fermento de la nueva arquitectura (14). Un ejemplo de ello es la discusión entre Hugo Häring, defensor en dicho congreso de un "orden orgánico", y Le Corbusier, que proponía en contraposición un "orden geométrico" (15). O bien la postura, en este caso anti-sachlich, del propio Le Corbusier en favor de una concepción elitista y demiúrgica del arte, ante la que Gropius y su grupo se manifestaron por una estrecha colaboración entre los arquitectos y el Estado (16).

Tal vez sólo las opiniones de Behne sobre la importancia de la "forma" y el "juego" para definir la tendencia racionalista puedan ofrecernos una clave para interpretar la acusación de excesivo formalismo, formulada contra Le Corbusier por el grupo de arquitectos holandeses encabezado por Mart Stam en nombre del funcionalismo socialista, en el mismo congreso en que el suizo Hans Schmidt arremetiera contra el mismo Stam reputándolo, precisamente, de formalista (17).

Las dificultades que Behne hallara para encuadrar el constructivismo soviético en el marco definido por sus dos tendencias explica que las oposiciones entre lo orgánico y lo geométrico que, en nombre de la razón, se establecían en estas discusiones hallasen mal acomodo con las confrontaciones entre "razón geométrica" y "razón constructiva" en cuanto hacía su aparición

el concepto de forma. Esto es lo que sin duda ocurría con las acusaciones cruzadas de formalismo que acabamos de comentar o, en la misma línea, con la polémica entre Karel Teige y Le Corbusier recogida en las páginas de la revista checa Stavba. El primero había criticado los "trazados reguladores" del segundo, considerándolos una muestra de academicismo en las formas y una concepción muy alejada de los criterios de la Neue Sachlichkeit, la construcción, la función y la economía. Le Corbusier contestó con vehemencia, pero sin agresividad, saliendo en défense de l'architecture, recordando la naturaleza sachlich de sus escritos desde los tiempos de l'Esprit Nouveau y argumentando sobre el significado arquitectónicamente esencial de sus famosos trazados y de los cuerpos geométricos puros (18).

Otro debate más del mismo tipo, de entre los muchos que de la época pudieran citarse, fué la lucha, en el congreso de La Sarraz, de los arquitectos alemanes en favor de la expresión Neues Bauen para caracterizar el nuevo movimiento internacional, que se encontró con la oposición de Le Corbusier y Giedion, los cuales alegaban que no existía ninguna palabra francesa que tradujese correctamente el término Bauen. Al año siguiente el propio Le Corbusier, que en la anterior ocasión había tenido por una vez que ceder, diría a propósito de la cuestión:

Hoy, las vanguardias de la "neue Sachlichkeit" han matado dos palabras: Baukunst (arquitectura) y kunst (arte). Se las ha reemplazado por Bauen (construir) y Leben (la vida) ... con ello se pierde claridad, pero consentimos, a decir verdad, por el deseo de buscar los orígenes puros de un hilo conductor que hoy estimamos desviado. Lo reenderezaremos. Hecho esto, no podremos hablar objetivamente de la cuestión más que empleando los términos comprensibles de "arquitectura" y "arte" (20).

Junto a estas discusiones para consumo interno, ya vimos que Benevolo definía unas segundas, de diferente género y destinadas al público. Fruto de esta actitud hacia el exterior, son los libros Internationale Architektur, Internationale neue Baukunst, Amerika y Russland, Amerika, Europa, que vamos a analizar en detalle en el siguiente apartado. En estas publicaciones, las polémicas aparecen resueltas y se ven sustituidas por las consignas lacónicas y repetidas hasta la saciedad que ya hemos tenido ocasión de comentar. Alcanza especial relevancia en estos textos la "operativa" identidad de miras entre crítico y arquitecto, dado que sus autores han asumido ese doble papel y son profesionales activos que en todo momento se muestran conscientes del peso que sus posturas como tales adquiere en su propio compromiso con el nuevo movimiento. Nada puede extrañar menos, entonces, que el carácter propagandístico y didáctico o el tomo indisimuladamente justificativo de los propios puntos de vista y de la personal inserción en una tendencia arquitectónica que se está ejecutando y defendiendo simultáneamente. La claridad expositiva y la contundencia argumental son, por

tanto, los lógicos correlatos de esta situación de partida, e informan el contenido entero de estos escritos.

En las obras que vamos a estudiar a continuación lo que más importa destacar es la "novedad". La arquitectura moderna aparece en ellas como algo nuevo porque ha roto completamente con el pasado, logrando una rotunda victoria sobre las imposiciones académicas, los rígidos formalismos, los renacimientos y revivals de toda índole. Lo "nuevo" se traduce entonces en la eliminación de las concepciones que llevaban a organizar el edificio desde el exterior hacia el interior, otorgando la primacía a los valores estéticos sobre los funcionales; la consecuencia de ello es establecer que la "nueva construcción" ha acabado con los estilos del pasado y con una arquitectura "de fachadas". Así, en su rechazo al pasado, el nuevo movimiento sachlich estará dando buena cuenta también de la historia.

Esta actitud de repulsa hacia la historia es de crucial importancia, más aún para un estudio de naturaleza historiográfica, por lo que no será tratado sino tangencialmente en el estudio de los textos que constituyen la materia del próximo apartado, siendo objeto de consideración específica en otro posterior.

## NOTAS

### 2.3.- Divulgación y "crítica operativa"

(1).- W. Gropius: Internationale Architektur, en los Bauhausbücher, num. 1, Albert Langen Verlag, Munich, 1.925 (2ª ed. revisada: 1.927). Se cita aquí por la ed. inglesa: International Architectur, en Ch. y T. Benton (eds): Images, The Open University Press, Milton Keynes, 1.975, pp. 31-62 (sin numerar). En los Apéndices de esta Tesis Doctoral, y preparada expresamente para la misma, se incluye una traducción castellana completa de esta versión inglesa.

(2).- W. Gropius: International Architecture, cit., en Images, cit., pág. 33.

(3).- C. Rowe: Neo-"clasicismo" y arquitectura moderna, I, en id.: Manierismo y arquitectura moderna y otros escritos (recop.: 1.976), Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1.978, pág. 125 (el artículo está en pp. 119-136). Versión orig.: ms., 1.956-57; 1ª publ. en Oppositions, núm. 1, 1.973

(4).- L. Benevolo: Historia de la arquitectura moderna, cit. pág. 515.

(5).- G. Grassi: La construcción lógica de la arquitectura (1.967), publicaciones del COAC, Barcelona, 1.973, pp. 77 (hasta el paréntesis) y 79 (resto).

(6).- M. Tafuri: Teorías e historia de la arquitectura, cit., pp. 177-178.

(7).- M. Tafuri, ibidem.

- (8).- M. Tafuri: Teorías e historia de la arquitectura, cit., pág. 16.
- (9).- L. Benevolo: Historia de la arquitectura moderna, cit., pág. 535.
- (10).- L. Hilberseimer: Konstruktion und Form, en "G", Berlín, núm. 3, junio 1.924. Versión inglesa: Construction and Form, en Stephen Bann: The Documents of 20th - Century Art, cit., pp. 118-123. En los Apéndices de esta Tesis, y preparado expresamente para ella, se incluye una traducción castellana íntegra de la versión inglesa citada.
- (11).- L. Mies van der Rohe: Construccion industrial, en U. Conrads: Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX, cit., pp. 126-127. Publ. orig. en "G", Berlín, núm. 3, junio 1.924.
- (12).- L. Mies van der Rohe, op. cit. en nota anterior, en U. Conrads, id., pág. 127.
- (13).- L. Benevolo: Historia de la arquitectura moderna, cit., pp. 542-543.
- (14).- Los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna) se fundaron en 1.928 en el Castillo de La Sarraz, a iniciativa de Madame de Mandrot, donde se celebró la primera asamblea. Puede encontrarse un resumen de los acuerdos de la misma en L. Benevolo: Historia de la arquitectura moderna, cit., pp. 539-543.
- (15).- Citada por C. van de Ven en El espacio en arquitectura, cit., pág. 202.
- (16).- Discusión relatado en L. Benevolo: Historia de la arquitectura moderna, cit., pp. 541-543.
- (17).- T. Benton: El Estilo Internacional, 1, cit., pág. 33.
- (18).- El artículo de Teige apareció en Stavba, Praga, núm. 1, 1.929. El de Le Corbusier, en el número siguiente de la misma revista, también de 1.929, en forma de carta abierta, luego publicada, con el título Defense de l'architecture, en L'Architecture d'aujourd'hui, París, 1.933. Hay versión española. En defensa de la arquitectura (editado junto a El espíritu nuevo en arquitectura), COAATM y otros, Murcia, 1.983, pp. 43-68.
- (19).- Discusión relatada por Ulrichs Conrads en Programas

y manifiestos de la arquitectura del siglo XX, cit., pág. 191.

(20).- Le Corbusier: En defensa de la arquitectura, cit., pp. 45-46.



#### 2.4.- LOS TEXTOS DE LA SEGUNDA FASE

## 2.4.- Los textos de la segunda fase

En 1.925, Gropius publica su Internationale Architektur, cuya segunda edición, revisada, saldrá en Julio de 1.927, coincidiendo con los textos de Ludwig Hilberseimer Internationale neue Baukunst y Groszstadt Architektur, ambos también aparecidos en 1.927 (1). Otro de los principales protagonistas de la nueva arquitectura, Erich Mendelsohn, pondrá también su granito de arena en las tareas de su difusión, gracias a la iniciativa del editor Rudolf Mosse, el cual lo envió en 1.924 a los Estados Unidos con el encargo de recopilar material gráfico y preparar una serie de artículos. Fruto de esta experiencia será el libro Amerika. Bilderbuch eines Architekten, que tendrá dos ediciones, una de 1.926 y otra de 1.928 y servirá de base para un segundo libro, Russland, Europa, Amerika. Ein architektonischer Querschnitt, de 1.929 (2).

Excepto La arquitectura de la gran ciudad, que presenta algunas características diferenciales que comentaremos más adelante, estas publicaciones se corresponden con exacta puntualidad con el modelo de escrito divulgador concebido como tarea de una "crítica operativa" que definimos en el apartado anterior.

Sin duda, la que causó más impacto de entre todas ellas fué la de Walter Gropius, y no sólo por ser la primera en ver la luz, sino sobre todo por el sólido prestigio de maestro que su autor, cuya voz era ya escuchada con respecto en todas partes, había alcanzado por aquel entonces, gracias a su infatigable empeño en defensa de los ideales innovadores (con los sucesivos y bruscos cambios de tales ideales incluidos) desde antes de la guerra. Su interés por las construcciones industriales que la Neue Sachlichkeit había vuelto a considerar como modelos venía de lejos, tanto en la teoría como en la práctica. Ya hemos tenido ocasión de comentar cómo ensalzaba Behne los episodios más destacados de este interés de Gropius. Uno es su libro de 1.913 ("El desarrollo de la moderna arquitectura industrial"), auspiciado por la Werkbund, sobre las grandes edificaciones, como depósitos de carbón o silos para grano, que los ingenieros estaban erigiendo entonces en Norteamérica (3). En 1.925, escritos como éste adquirirían una nueva relevancia gracias a la moda americanizante impuesta en Alemania a raíz del plan Dawes y de la difusión del Taylorismo.

Por otro lado, Gropius era el autor, junto con Adolf Meyer, de dos edificios industriales considerados como el paradigma de la racionalidad en anteguerra: la Fagus, en Alfeld, de 1.911, y la fábrica modelo para la exposición de la Werkbund en Colonia de 1.914.

Al prestigio del autor se sumaba el de la institución por él dirigida, la Bauhaus, la cual, precisamente, editó Internationale Architektur, inaugurando con ello una colección de publicaciones, los Bauhausbücher, que alcanzaría enorme difusión y recogería lo más granado de la producción internacional de tendencia sachlich de estos años, así como escritos de destacados artistas de vanguardia, como Klee, Moholy-Nagy o van Doesburg (4). El lanzamiento por parte de la Bauhaus tenía por fuerza que ser un estimable apoyo para el éxito de Internationale Architektur.

Los Bauhausbücher constituyen una pieza esencial en la estrategia de divulgación de la "crítica operativa" de la que ya hablamos: se estrenaban con la primera recopilación (publicada) de la nueva arquitectura, se prometían internacionales y abarcadores de todas las artes y podían confrontar su mensaje con la más propia afirmación real, constatable y constituida del mismo: la nueva sede de la Bauhaus en Dessau, entonces en construcción. Banham ha hablado así del significado de esta iniciativa:

Gropius y Moholy fueron los coeditores de esta serie, cuyo objetivo parece haber sido... doble: explicar el Bauhaus al mundo y poner a disposición del público interesado en el Bauhaus aquellos textos que, en opinión de los editores, apoyaban o ampliaban sus puntos de vista (...) los Bauhausbücher representaban una de las campañas editoriales más concentradas de libros sobre el arte moderno y también una de las más variadas. Señalan el surgimiento del Bauhaus y su paso del provincialismo expresionista a la corriente principal de la arquitectura moderna; por su parte, los nuevos edificios de Dessau demuestran que la escuela ocupaba entonces una posición de liderazgo (6).

Efectivamente, el panorama ilustrado de la arquitectura moderna presentado en Internationale Architektur y la nueva sede de la Bauhaus se confirmaban mutuamente, de la teoría a la práctica y viceversa. Esto ha sido visto por Banham, que hablaba en 1.960 de la publicación de Gropius de este modo:

... este libro posee ahora una importancia histórica adicional, pues constituye la base del conocimiento arquitectónico sobre el cual se proyectaron los nuevos edificios de Dessau (6).

De este modo, la oposición al programa de la Bauhaus que se había ido desarrollando en la conservadora sociedad de Weimar, lejos de ahogar a la escuela y llevarla al fracaso, se constituyó en su mejor rampa de lanzamiento al obligarla a buscar mejor acomodo y propiciar su clamoroso traslado a Dessau. Con esta simultánea operación editorial y construida, Gropius volvía a erigirse en líder indiscutible de la vanguar-

dia arquitectónica alemana y se proyectaba internacionalmente.

Sin tener en cuenta todas estas circunstancias sería imposible entender cómo un libro con tan exiguo texto, lisa y llanamente acompañado de una serie de ilustraciones sin mayores comentarios al pie, puede haber sido tan ensalzado. Más aún si se sabe que éstas ilustraciones no eran, en su mayoría, sino las que había recogido y preparado Behne para Der moderne Zweckbau, aunque esto último seguramente no era entonces de general conocimiento. Con todo, no es fácil sustraerse a la desilusión al tomar por primera vez en las manos esta publicación, profusamente citada por autores reputados, y hallarla tan flaca de parte y tan escueta de palabra.

El somero texto de Internationale Architektur puede, no podría ser de otro modo, resumirse en pocas palabras, y es coincidente con la mayoría de las cuestiones que tratamos con carácter general para los escritos de la segunda fase de los veinte en el apartado anterior. Gropius nos presenta la arquitectura moderna como algo nuevo que nace de una fuerte reacción ante el pasado. La arquitectura del pasado estaba, según Gropius, limitada por un empecinado formalismo que había desvirtuado la esencia verdadera de la disciplina. Esta situación ha llegado a su fin para Gropius en el momento en que escribe, pues por todas partes surge una nueva conciencia que está conduciendo a una nueva forma, determinada por

la confluencia de múltiples factores mecánicos, estáticos, ópticos y acústicos, así como por las leyes de la proporción; el arquitecto deberá obtener la forma combinando todo ello y usando los medios técnicos y económicos que la época en que vive le ofrece. Una forma así concebida tiene necesariamente una validez objetiva, ajena a todo capricho o actitud subjetiva. La uniformidad y universalidad de las exigencias determina respuestas generalizadas y un resultado homogéneo. La forma de la nueva arquitectura deja así de asociarse a la personalidad de individuos o naciones; pertenece al género humano en su conjunto y, concluye Gropius, se hace internacional.

Las ilustraciones que acompañan al texto se recopilan con la intención, ya comentada anteriormente como característica general de las publicaciones del período, de servir por sí solas de materia argumental; son la verdadera "teoría" del libro, teoría a la cual las sucintas palabras introductorias sólo sirven de prólogo. Las imágenes parecen sucederse sin obedecer a un propósito previo: no hay orden cronológico, ni geográfico, ni temático. Pero ése era sin duda el verdadero plan; la información ostensiblemente desperdigada revela que por todas partes, desde principios de siglo, la nueva arquitectura sachlich avanza imparablemente. La identidad de planteamientos entre los ejemplos seleccionados se manifiesta tanto más claramente como un fenómeno universal y demoledor cuanto más capaz se muestra de pasar por encima de aspectos

circunstanciales de tiempo, lugar y tipo de encargo.

En la recopilación, que abarca una cantidad suficiente de países como para avalar la tesis internacionalista de Gropius, ya no hay iglesias ni museos; los nuevos monumentos son las sedes de los periódicos, las grandes fábricas, los gigantes edificios de oficinas, los impresionantes silos. Junto a ellos, los bloques de viviendas, las villas aisladas o las construcciones escolares completan la visión de cuáles son las nuevas tareas de los arquitectos. De la adhesión a estas tareas desde una actitud presidida por la lógica y la razón, según la tesis manifestada por Gropius en la introducción a las ilustraciones, habría de salir necesariamente una arquitectura homogénea y uniforme. A problemas semejantes, soluciones semejantes. La unidad estilística no nace de un propósito preconcebido, sino que constituye una evidencia.

Y, efectivamente, las noventa y cuatro ilustraciones de Internationale Architektur pretenden despejar toda duda sobre la naturaleza incontestable de las nuevas formas. Todos los ejemplos muestran una perfecta fidelidad a los principios enunciados, a través del empleo de masas y volúmenes simples, de contornos nítidos y articulaciones tajantes, de superficies desnudas desprovistas de todo ornato; y todo ello, gracias al uso de técnicas de avanzada: el acero, el hormigón armado, el vidrio, etc. Si se acepta la premisa



de que estas construcciones han nacido espontánea e independientemente en distintos lugares del planeta durante los veinte años inmediatamente anteriores, sólo puede llegarse a una conclusión: esta es la nueva arquitectura; no puede concebirse otra manera de responder a los nuevos tiempos. Obviamente, una ordenación de las imágenes que manifestará antecedentes y consecuentes o modos peculiares de responder a los problemas en distintas zonas geográficas hubiese abierto la puerta a interpretaciones no deseadas; por ejemplo, a pensar que las nuevas formas habían evolucionado a partir de otras formas anteriores. La aparente dispersión del material gráfico servía pues como garantía del carácter necesario de lo mostrado.

Internationale neue Baukunst, de Hilberseimer, es un libro casi idéntico al de Gropius: un mensaje igualmente escueto (consta de una única página de texto y 42 de imágenes), que usa casi exactamente las mismas palabras y los mismos argumentos, cargando también el acento en la profusión de ilustraciones. Hay, sin embargo, una diferencia de matiz: Hilberseimer muestra menos interés que Gropius en recalcar el alcance internacional de la nueva arquitectura y más que él en el valor universal de sus formas. Ello refleja la evolución producida en el tiempo transcurrido entre las dos obras, en el que, como hemos visto, la Neue Sachlichkeit había pasado de ser un ideal y una voluntad de forma a irse manifestando como un estilo arquitectónico concreto.

En efecto, Hilberseimer, al igual que Gropius, define como elementos básicos de la nueva arquitectura los usos, los materiales, la construcción y los factores económicos y sociales, señalando que estos elementos, ordenados por la voluntad creadora del arquitecto, lograrán configurar la unidad formal de la obra. La forma es para Hilberseimer el resultado de este proceso, y no de la aplicación de esquemas preconcebidos nacidos de concepciones formalistas ya superadas. De ahí su especial interés en recalcar que la nueva arquitectura no es en realidad un estilo (él no usa esta palabra), y que la homogeneidad de imágenes y el internacionalismo alcanzado eliminando las diferencias locales y nacionales son un resultado y no una premisa; un resultado que se ha conseguido gracias a la lógica y equilibrada organización de los factores funcionales y los problemas constructivos.

En el contenido de las imágenes expuestas, los libros de Gropius e Hilberseimer se diferencian ya más, reflejando la evolución habida en los dos años transcurridos entre ambas. Todos los ejemplos mostrados en Internationale neue Baukunst son muy recientes, con la sola excepción de un dibujo de Sant'Elia. Ya hay una copiosa producción que mostrar, y deja de tener interés la búsqueda de actitudes pioneras en las décadas anteriores. El presente recibe el espaldarazo definitivo, y la imagen global ofrecida es aún mucho más

uniforme que la que daba Gropius. También se aprecian ciertas diferencias de criterio en los temas de las ilustraciones de ambas obras. La información que da Hilberseimer sobre los edificios que selecciona tiende a ser más completa que los llamativos "flashes" de Gropius, y así junto a fotografías generales exteriores aparecen también plantas, alzados o perspectivas de las mismas construcciones; curiosamente, en Internationale Architektur no se incluía ni una sola planta. Hay también en Internationale neue Baukunst más imágenes de espacios interiores o de detalles (esquinas, remates, rincones, etc.).

Groszstadt Architektur es, en muchos aspectos, el complemento de Internationale neue Baukunst, que pretende tratar los aspectos que en esta última obra no se tocan y realizar el desarrollo argumental que allí no se hace. También amplía sugerencias contenidas en el libro de Gropius que el propio Hilberseimer obviaba en su otro libro. Por eso, aún obedeciendo a la misma estrategia de divulgación y apoyo operativo al nuevo movimiento que las dos publicaciones hermanas que arriba hemos comentado, presenta bastantes diferencias respecto a ellas. Ya de entrada, no se trata de un álbum de imágenes precedidas de un breve prólogo, sino que las ilustraciones, aún siendo también muy numerosas, están acompañando al texto, el cual tiene en sí mismo una entidad teórica apreciable.

La propia concepción de la publicación como objeto y como instrumento de comunicación distancia a "La arquitectura de la gran ciudad" de las otras dos obras. Su extensión, de 106 páginas, es ya de por sí una anomalía para la época. La composición del libro, aunque mantenga cierto sabor sachlich, es más convencional que las otras que hemos visto, y su estructura temática y explosiva todavía lo es más. En realidad, esta última es francamente tradicional, pues responde más al modelo de los manuales de arquitectura que fueron corrientes en el siglo pasado y que sustituyeron a los antiguos tratados que al de los agresivos documentos periodísticos sobre la arquitectura internacional lanzados por Gropius y el mismo Hilberseimer.

Groszstadt Architektur no es un libro de urbanismo. La "gran ciudad", o mejor la metrópoli, es en esta obra un marco de referencia para la nueva arquitectura que ayuda a valorarla en un aspecto poco tenido en cuenta por los autores de la época. La tesis central es que, si los nuevos tiempos han traído una nueva ciudad, la arquitectura debe ser capaz de responder a esta situación. Lógicamente, el paradigma es Nueva York. La última imagen ofrecida por Gropius en International Architektur había sido fotografiada a vista de pájaro de Manhattan, y esta misma fotografía es usada por Hilberseimer como una de las primeras ilustraciones

de su obra. Pero la estructura de la metrópoli en sí misma es objeto de un análisis bastante somero, y las tintas se cargan sobre todo en los nuevos edificios, que se suponen en plena congruencia con la nueva ciudad.

La obra tiene tres partes diferenciadas. La primera está dedicada a la ciudad; su extensión no llega al 20% del libro, comprendiendo dos capítulos ("La gran ciudad" y "Urbanismo"). La segunda parte ocupa casi el 75% del volumen, y en ella se trata sobre los edificios. Su exposición es sistemática, del todo dispar al totus revolutus de las dos publicaciones antes comentadas. Los proyectos y construcciones se presentan clasificados por tipos funcionales en seis capítulos ("Edificios de vivienda", "Edificios comerciales", "Rascacielos", "Construcción de naves y teatros", "Edificios para comunicaciones" y "Edificios industriales"). La tercera parte del libro apenas rebasa el 5% de su extensión, y está formada por dos breves capítulos ("Construcción artesanal y construcción industrial" y "La arquitectura de la gran ciudad") de contenido básicamente teórico, en los que se exponen los principios de la Neue Sachlichkeit en un tono prácticamente idéntico al utilizado en Internationale Architektur e Internationales neue Baukunst, y con una argumentación no excesivamente más dilatada que la usada en esos textos. La aportación más interesante de estos dos últimos capítulos es la denominación de "arquitectura de la gran ciudad" para la "nueva

arquitectura internacional", denominación que nunca llegaría a consolidarse, pero que explica muy bien la intención del libro.

Los capítulos más interesantes para nuestro propósito son, sin duda, los seis centrales del libro. En ellos, pese a la visión urbanística que el autor pretendía dar en la parte introductoria de la obra, apenas se alude a la índole propiamente urbana de las construcciones que se citan; éstas suelen ser exentas, pero lo importante es que, además, se presentan como fenómenos aislados y se estudian en su individualidad, por su estructura, por su funcionalidad, por las técnicas y materiales que emplean y, siempre, más por su modernidad que por su "urbanidad". Así, la metrópoli constituye una referencia muy general, que sólo sirve para dar a entender que la nueva arquitectura se proyecta también en la nueva ciudad, aunque hay que precisar que en éste capítulo dedicado a la vivienda constituye una excepción, pues junto a las casas aisladas se estudian también numerosas aportaciones que constituyen unidades urbanas de orden superior, como los barrios obreros holandeses, las Siedlungen alemanas, las teorías y propuestas de Le Corbusier o las del propio autor.

Es interesante observar que la ciudad y la función se convierten en esta obra de Hilberseimer en principios teóricos y sistemáti-

cos lo suficientemente "objetivos" como para permitir la entrada, si no de la historia, sí al menos de los edificios "pioneros". En cada uno de los tipos considerados se hace referencia inicial a construcciones de fines del siglo pasado o comienzos del actual, de las que se resaltan aquellos aspectos que las hacen más próximas al espíritu de la Neue Sachlichkeit. Los ejemplos seleccionados son muy similares a los citados por Behne en Der moderne Zweckbau, y aparecen algunos más significativos. La consideración conjunta de unos y otros muestra que en los años veinte los paradigmas del momento originario de la arquitectura moderna estaban firmemente asentados y su aceptación era general. En realidad, pocos serán los ejemplos citados al respecto por Pevsner en Pioneros que no estuviesen ya recogidos en La arquitectura funcional o en Groszstadt Architektur. En esta última vemos desfilar casas de Wright, edificios comerciales de Richardson, Sullivan, Loos, Messel y Wagner, edificios administrativos de Wright y Behrens, rascacielos de McKim, Mead y White, de Burnham & Root o de Sullivan, la Bolsa de Berlage, el Chrystal Palace de Paxton, el teatro de la Werkbund de Colonia de van de Velde, estaciones de ferrocarril, puentes de fundición y hormigón armado, las construcciones industriales de Behrens para la AEG, los grandes silos americanos, etc.

Como en los demás textos del período estudiados hasta aquí las ilustraciones son el principal apoyo teórico de todo

lo tratado y también, lógicamente, de las obras pioneras que hemos citado, las cuales, apareciendo junto a los ejemplos más señeros de la nueva arquitectura sin solución de continuidad, logran obtener su certificado de modernidad.

No aparece en Groszstadt Architektur, en cambio, ninguna idea de continuidad histórica, de relación de antecedente a consecuente, entre las obras pioneras y las nuevas construcciones, ni tampoco se hace mención a la posibilidad de que tales troncos originarios hubieran podido salir otras ramas. La tendencia "funcional" de Behne y todo lo que pudiera oler a expresionismo están borrados de la historia, y queda la idea de que hubo un salto en el vacío entre las actitudes pioneras y la Nueva Objetividad triunfante. Pero, no debe olvidarse, el que estos fenómenos pioneros no se estuvieran considerando en su verdadera dimensión histórica no es óbice para que pueda observarse que la fundamentación historiográfica del periodo estaba, hacia la mitad de la década, sólidamente establecida.

Los libros, también pobres de texto y ricos en imágenes, Amerika y Russland, Europa, Amerika, de Erich Mendelsohn, son coincidentes en su intención divulgadora con las publicaciones que hemos visto hasta aquí. Por su planteamiento del mensaje y su composición, estos textos de Mendelsohn se asemejan mucho a Internationale Architektur o a Internationale



neue Baukunst, pero en su contenido se aprecian matices bastante diferentes. En Mendelsohn se manifiesta una cierta heterodoxia respecto a la concepción de objetivos y tácticas de la nueva arquitectura y respecto a su significación internacional. Su postura es más independiente y refleja una continuidad de principios y preocupaciones personales que explica su relativo aislamiento de las vehementes discusiones y los continuos cambios de chaqueta de sus colegas desde después de la guerra.

Como ya se ha indicado, el libro Amerika surgió del encargo de un editor. Sin duda, Mendelsohn se sentía obligado por ello a responder a lo que se esperaba de él, que seguramente no era otra cosa que demostrar documentalmente la imagen de la joven América que los alemanes del momento tenían, alimentada por libros como el de Henry Ford o el Die Entwicklung moderner Industrie Baukunst de Gropius que ya comentamos.

Pero las imágenes recogidas por Mendelsohn en su período americano no se corresponden exactamente con la "arquitectura clara y convincente" y "el sano e intacto gusto por la grandeza y la concisión de la forma" que habían hecho a Gropius comparar en su Entwicklung las grandes obras ingenieriles de los yanquis con los monumentos del antiguo Egipto. Mendelsohn se siente también interesado por estas cosas, pero hay otra América que produce en él mucho mayor impacto y una auténtica

fascinación: la de los rascacielos neoyorkinos, la acelerada y continua actividad, la circulación vertiginosa, el apabullante tráfico, el dios de la velocidad, los rutilantes anuncios luminosos, la ciudad que desconoce el reposo de la noche.

Las ilustraciones de Amerika son, en consecuencia, fotografías nocturnas que recogen la sobreimpresión de los faros de los automóviles, rasgando tensamente la oscuridad como centelleantes látigos luminosos; o imágenes y caóticamente atractivas de edificios de alturas y volúmenes discordantes velados por una abigarrada publicidad multicolor; o paisajes urbanos presididos por el párpadeo del neón en superficies llenas de superposiciones casuales; o vistas de vértigo desde lo alto de los rascacielos. Junto a estas imágenes, otras de los consabidos silos grandiosos, que no se presentan con la imponente majestuosidad con que los admirara Gropius, sino en distorsionados escorzos, llenos de andenes y pasarelas que muestran complejas intersecciones en el espacio.

Como se ve, se trata de una versión un tanto heterodoxa para el rígido y austero espíritu sachlich. Una versión que, además entroncaba con ideas de Mendelsohn que venían de lejos; ya hemos visto cómo hablaba Behne del valor "dinámico" de obras de este arquitecto, como la Einsteinturm, de 1.920. Y también puede recordarse el artículo Dynamik und Function, del propio Mendelsohn, escrito en 1.923, del que pueden

extractarse frases como ésta:

Un sentimiento de fuerza vital es el impulso y la inspiración que subyacen a todo acto productivo... Está en proporción directa con la fuerza productiva, así como con el logro estético (...) La fuerza individual siempre es estática, pero el juego y la interacción de fuerzas siempre son dinámicos (6).

Mendelsohn se empapa pues de dinamismo y desmesura en Nueva York. La realidad del sueño americano entra en él por vía diferente a la común en el momento. Al lado de su reportaje fotográfico, las ilustraciones de International Architektur e Internationale neue Baukunst parecen recoletas construcciones monacales.

En Russland, Europa, Amerika Mendelsohn ofrecerá una imagen más moderada, pero también distanciada de la de sus colegas sachlich. El título de esta publicación alude a la internacionalidad de la nueva arquitectura, pero Mendelsohn incide más en las diferencias que en las coincidencias entre sus manifestaciones en los distintos países.

Para Mendelsohn, América es una nación fuerte, poderosa, dinámica, rica, pletórica de medios técnicos que le permiten realizar todos sus proyectos, pero que se puede hundir "en el afán de lucro y en la mecanización irremediable" (7).

Rusia, en cambio, llena de nuevas iniciativas, arrastra un secular atraso tecnológico que las limita. Ante la falta de medios, el ansia por sacar provecho de los nuevos materiales y sistemas se traduce en un utópico romanticismo.

Mientras América vive solamente para el presente y desconoce la historia, Rusia está ligada a las culturas orientales milenarias. Europa está a medio camino, y debe convertirse en un punto de acuerdo. Este es el verdadero sentido que para Mendelsohn tiene una nueva arquitectura universal. Se trata de un proyecto de futuro, una aspiración de síntesis cultural, y no una realidad triunfante como para otros arquitectos alemanes del momento.

La arquitectura internacional es para Mendelsohn tan nueva como para Gropius o Hilberseimer. Su divulgación al público, tan necesaria como para ellos, y la actividad de esta divulgación adquiere igualmente para él un sentido de "crítica operativa". La diferencia es que Mendelsohn concibe esta operatividad como una acción de futuro. Es ajeno al triunfalismo de sus compañeros, y cree estar viviendo en un momento de transición, y no en un logrado presente que avanza de forma imparable. Incluso aprecia que, guiada por el anhelo de saneamiento cultural, la arquitectura del momento ha llevado sus posiciones demasiado al extremo y que, cuando la situación de serene,

todo volverá a ocupar el lugar que le corresponde. Mendelsohn se muestra más preocupado por el desarrollo general de la arquitectura que por la suerte específica de una arquitectura moderna e internacional. Sus deseos de síntesis y equilibrio están muy próximos al Behne de Der moderne Zweckbau. Por eso, y por sus planteamientos "dinámicos" y "funcionales", Mendelsohn está dando una buena muestra de que entre 1.926 y 1.929 la "otra" tendencia definida por Behne en 1.923 y defendida por Häring ante Le Corbusier en La Sarraz seguía viva y operante, pese a la propaganda excluyente y restrictiva de los radicales "internacionales" de la "arquitectura de la metrópoli".

Una vez que hemos conocido en síntesis el contenido y significado de los principales escritos de la segunda fase de la década de los veinte, es bueno que establezcamos comparaciones, tanto de ellos entre sí como con la aportación de Behne, para sacar de esto una idea totalizadora más precisa de la producción crítica del momento.

Una primera comparación fructífera puede ser la referente a la idea de lo "nuevo" como cualidad esencial en los distintos escritos. En ellos quiere justificarse que la arquitectura nueva rompe con el pasado porque todas sus condiciones de partida lo han hecho previamente a su vez. Las nuevas tareas sociales han transformado profundamente la propia naturaleza

de la arquitectura. "Los supuestos previos y los fundamentos de la nueva arquitectura son de diferente clase que antes", nos dice Hilberseimer (8).

En su breve escrito introductorio de International Architektur, Gropius encuentra sitio para emplear, y no una sola vez, al menos estas expresiones: "nueva arquitectura", "nueva mentalidad", "nuevos métodos tecnológicos", "nueva expresión formal", "nueva voluntad", "nuevo espíritu creativo" (9). La novedad se presenta como realidad externa a la arquitectura; la arquitectura sólo la "representa" o la traduce a sus propios medios de expresión. Surge así una nueva idea de forma, ajena al estilo y comprometida con los "nuevos" factores exteriores: lo constructivo, lo funcional...:

La nueva arquitectura no surge de problema estilístico alguno, sino de los problemas básicos de la construcción (...). Lo nuevo sólo puede desarrollarse basándose en lo constructivo y lo funcional (10).

El carácter necesario y no apriorístico de la forma, como del equilibrio en la conjunción de factores "externos" de diversa índole (la luz, la orientación, el terreno, los usos, los medios materiales, las escalas del edificio y urbana, etc.), es un postulado recurrente en todos los autores alemanes de la época. Recordemos que Behne lo planteaba, precisamente para definir la actitud "funcionalista", señalando

que, solamente cuando ha tomado en consideración todos estos factores, se le abre al arquitecto la posibilidad de alcanzar un resultado, "un ordenamiento tectónico definitivo, el único posible: él debe entonces construir", es decir, alcanzar "la forma de la realidad" (11). Esta idea de la forma como logro de la congruencia y la unidad también la encontramos en un escrito al que ya nos hemos referido, Konstruktion und Form, de Hilberseimer:

El requisito indispensable de toda arquitectura es la identidad entre construcción y forma. A primera vista parecen conceptos opuestos. Pero la arquitectura consiste precisamente en su íntima conjunción, en su unidad. La construcción y la forma son los requisitos materiales previos de la formación arquitectónica. Están en continua interacción (12).

El significado de este nuevo modo de entender la mutua implicación de construcción y forma con prescindencia de todo prejuicio estético se entiende mejor si recordamos a Le Corbusier quejándose de que los arquitectos de la vanguardista Neue Sachlichkeit alemana habían matado dos palabras (Baukunst y kunst) al sustituirlas por Bauen y Leben. En efecto, se estaba entendiendo en esos momentos que había que sacar a la forma del campo de la estética para introducirla en el de la vida. Así definía Behrendt la actitud del nuevo arquitecto ante esta tarea:

En lugar de prejuicios y tradición, (el nuevo arquitecto) ofrece realidades; en lugar de teoría y dogmas, intensa concentración. Busca reemplazar las viejas máximas con ideas sacadas de la vida y trata de "comprender la vida a través de la vida misma" (13).

Aunque el paso del interés por la forma y el estilo al interés por la vida era un asunto que, que sepamos, no se había introducido en el debate alemán hasta los años veinte, Behne lo consideraba una conquista pionera, no del propio momento, sino de la primera fase del desarrollo de la arquitectura moderna (la centrada en las figuras de Berlage, Wagner, Messel y Wright). También en este aspecto, Behne había encontrado una interpretación histórica a fenómenos que para sus contemporáneos constituían el punto de apoyo de un rechazo al pasado y a la historia. Así, Behne, resume de este modo los logros ya alcanzados en la fase pionera de la nueva arquitectura:

Estamos ante un momento decisivo (se refiere a la citada fase pionera): el abandono del empeño formal para adherirnos a la vida misma, en la certeza de que una estructura adecuada a una vida sana y regulada debe forzosamente ser bella: una nueva conquista del espacio a la vista del fin práctico y de la función (14).

También en esta concepción "vital" puede apreciarse el significado de resultado ineluctable que a la forma se le estaba dando. Sintonizar con la vida equivalía a colocarse dentro del curso de lo natural, a extraer la forma de los procesos



que caracterizan la realidad y a vincularse con plena conciencia al destino. Así ha visto Colin Rowe esta cuestión:

La nueva arquitectura debía ser auténtica. Es decir, debía ser inevitable, debía estar predestinada, pertenecer a la naturaleza de las cosas. No podía ser una entre muchas posibles, sino la única posibilidad. Y por tanto, era necesario que sus determinantes pareciesen residir fuera de la esfera de la elección, que lo que Mies bautizó como "licencia subjetiva" fuese erradicado y que, en su lugar, se instalase la "objetividad" como criterio de valor (15).

No podían sino resultar incómodas posturas como las de Behne y Mendelsohn; el uno, estableciendo una dualidad de tendencias igualmente legítimas; el otro, destacando las diferencias locales y denunciando las exageraciones; ambos, reclamando una síntesis. La tesis ortodoxa "oficial", la de Gropius o Hilberseimer, excluía todo titubeo y segaba toda alternativa; había que alcanzar lo que el propio Gropius llama "forma absoluta":

Existe una nueva voluntad de crear los edificios en nuestro entorno de acuerdo con una lógica interna, sin mentiras ni fraudes, para hacer que su significado y su propósito se destaquen por sí mismos a través de la organización funcional y la tensión de sus masas, para desprenderse de aquello que oculta su forma absoluta (16).

La pretensión de alcanzar la única forma posible y necesaria se revelaría con los años un empeño vano. Sin embargo, hay

que hacer a esto dos precisiones: por un lado, esta pretensión fué aceptada como una gozosa realidad por los historiadores, al menos desde Pevsner; por otro, ya en aquellos mismos instantes existían voces discordantes entre los arquitectos y críticos comprometidos con el proceso (obviamente, a efectos de nuestro estudio, las discordancias "externas" no interesan). Sobre la primera cuestión ha señalado Grassi lo siguiente:

La ilusión del movimiento moderno ha consistido en creerse capaz de dar, a través de una nueva forma, nuevos contenidos a la arquitectura. Y desde este punto de vista es necesario convenir que es, como mínimo, singular el hecho de que las Historias de la Arquitectura Moderna nunca hayan llevado a un primer plano el problema del formalismo (17).

Por su parte Behne ya observaba en 1.923 que el rechazo a la forma, por mucho que se pensase en aquellos instantes que era un correlato irremediable del abrazo a la vida y a la realidad, constituía más bien un fruto de la exaltación del momento que el tiempo se encargaría de corregir. Esta exaltación y las consecuentes confusiones sobre el concepto de forma las hallaba Behne tanto en la tendencia "funcionalista" como en la "racionalista"; en buena parte, la síntesis reclamada en Der moderne Zweckbau implicaba una reasunción de la forma en toda su especificidad. Un breve repaso a algunas frases extractadas de esta obra nos confirma este aspecto, por otro lado ya comentado en el apartado que a ella hemos dedicado:

La orientación más segura para llegar a una forma racional, necesaria, más allá de la finalidad estética, parece ser la adecuación a las funciones técnicas y económicas que, aplicada con rigor lógico, debería llevar efectivamente a la disolución del concepto de forma (...). Adaptándose a sus funciones, la construcción adquiere también mayor unidad y se convierte en orgánica; abandona también... (Los) obstáculos para la realización de la forma necesaria (...). En el ámbito de la arquitectura habíamos encontrado al funcionalista coherente ... en el extremo opuesto encontramos al racionalista coherente, rígido en su formalismo (...). La forma es la condición que hace posible la convivencia... El que acepta las leyes de la sociedad acepta también las de la forma(...). Volviendo a la construcción, podemos decir que su forma concreta consiste en el compromiso entre individuo, o sea función, y sociedad, o sea, forma... de la compenetración de función y forma nace la relación armoniosa(...). Rechazar la búsqueda estética, el formalismo y las doctrinas es necesario y sin duda útil... me parece en cambio un error... proponerse este rechazo partiendo de una posición antiestética... La necesidad de una unidad es fundamental, tanto para la estética como para el arte... no debemos renunciar a esta necesidad sólo porque estemos prevenidos, y con razón, contra los criterios románticos seguidos hasta ahora para satisfacerla (18).

En realidad, la búsqueda de la forma "nueva" se compatibiliza con un rechazo a la forma. Ello es aparentemente lógico si se parte de que la obra se concebía como un resultado, nunca como un fin, pero planteaba dudar de orden teórico que eran de peso, por lo que no siempre resultaba posible traducir estos principios en las consignas tajantes que se estaban buscando. En efecto, tal como ha indicado Rowe, sobre el papel el problema de la forma no existía como tal:

Se creía que la búsqueda de la forma llevaba a formas de integridad dudosa, que se tornaba irracional y particularista, que era una premeditada preocupación por el pasado, un alejamiento irresponsable del futuro; y, para probarlo, existía el ejemplo del siglo XIX (19).

Y, sin embargo, como ya vimos, se estaba desarrollando una "voluntad de forma" que se traducía en las continuas referencias al término en los escritos de la época, y que se sentía como un impulso tan irrefrenable como lo fué en los tiempos de la Werkbund de Muthesius. Por eso, en muchas ocasiones, las explicaciones estrictamente finalistas y las invocaciones al Zeitgeist no resultaban tan convincentes como las consignas del período pretendían, y salían mal paradas cuando se confrontaban con la evidencia de la uniformidad formal de los nuevos productos arquitectónicos. A veces los argumentos caminaban por el filo de la navaja y la separación entre las nociones de "forma" y "estilo" no alcanzaban la nitidez buscada:

Crece la convicción de que una voluntad vigorosa hacia la forma, arraigada en la vida de la sociedad como un todo, abarca todos los aspectos de la creatividad humana con un único objetivo que empieza y acaba en la construcción(...). La componente estética no se organiza mejor cuando se actúa con independencia de la finalidad, tal como hacia la arquitectura fachadística al ignorar el organismo arquitectónico, sino cuando se compatibilizan los diferentes elementos en una totalidad. Lograr la integración con el todo es algo valioso e importante (20).

En ciertos aspectos, la dificultad "objetiva" de mantenimiento de estos principios deriva de una no explícitamente reconocida pervivencia del espíritu expresionista. Es sintomático al respecto que, cuando Hilberseimer hablaba de las relaciones entre forma y estilo (naturalmente, para lanzar el anatema contra este último) emplease, precisamente, el término "expresión":

(Los objetivos de la nueva arquitectura) no nacen de un esquema estilístico básico preconcebido, sino que son expresión consecuente de la simultánea comprensión intelectual de todos los elementos bajo el dominio de una voluntad formalizadora (21).

Sin duda, la aparición de la palabra "expresión" no tiene de por sí suficiente peso como para indicar una actitud "expresionista", aún cuando se esté hablando de la forma como expresión. Por otro lado, y con ello nos topamos con problemas de interpretación similares a los vistos en el caso del empleo del término Sachlichkeit, "expresión" es voz de uso común; no pertenece a ningún lenguaje especializado. Además, Hilberseimer utiliza aquí la palabra Ausdruck, la más pertinente al propósito en idioma teutón, pero que no entra en la composición del término Expressionismus, pues Expression no es palabra alemana y sólo vale, precisamente, para hablar del Expresionismo. Pero si es significativo

que Gropius tienda también a aludir al estilo y a la uniformidad formal de la nueva arquitectura internacional mediante el recurso a la "expresión". Véase al objeto cómo explica las características comunes de los edificios que selecciona en Internationale Architektur y el internacionalismo estilístico del nuevo movimiento:

Los trabajos particulares aquí seleccionados e ilustrados... muestran rasgos similares comunes a todos los países. Esta afinidad, que cualquier lego puede reconocer, tiene una significación profética y anuncia una voluntad de forma que busca una expresión asicamente nueva(...). El deseo de desarrollar una visión unitaria del mundo que caracterizará nuestra época presupone la voluntad de liberar los valores espirituales... y trabajar buscando una validez objetiva. La unidad de expresión externa que conduce a la cultura surgirá entonces espontáneamente (22).

Estas referencias a la "expresión" no pueden, sin duda, entenderse en ningún sentido como llamamientos conscientes al mantenimiento de nada que pudiera tener, ni lejanamente, que ver con el movimiento expresionista. Pero, en los años anteriores, en los arquitectos de vanguardia había arraigado tanto la idea de que las formas "hablan", manifiestan contenidos externos a ellas, que resultaba difícil prescindir de esta mentalidad. Así, se puede hablar de un desplazamiento de los contenidos a expresar (la tecnología, la función, lo objetivo, la vida, los valores sociales) desde el campo de lo "ánimico" al de lo "intelectual", "racional" y hasta

"científico". Pero, en cambio, no sería correcto interpretar que el modo expresionista de pensar estaba del todo erradicado. Ya vimos que Behne había logrado orillar bastantes de los espinosos problemas teóricos planteados por la continuidad del espíritu expresionista gracias a la introducción en su esquema crítico de la tendencia "funcionalista". También hemos indicado que este "funcionalismo" pudiera mejor denominarse "expresionismo funcional" y que entroncaba con el "expresionismo industrial" de preguerra. Pero, pese a eludir el concreto término "expresionismo", la explicación de Behne era tabú en aquellos momentos de exaltación de la homogeneidad de resultados y de la unidad monolítica del nuevo movimiento. Pero ha llovido mucho desde entonces, y hace ya tiempo que tal tabú se ha revelado insostenible. De él prescinde, por ejemplo, Pehnt, cuando señala lo siguiente:

La expresión, creencia cardinal del expresionismo, estaba presente también en la Nueva Arquitectura... La mayoría de los partidarios de la Nueva Arquitectura habrían suscrito la declaración que hizo Kandisky en 1.912 en el sentido de que la forma debía ser la expresión exterior del contenido interior. Pero se había producido un cambio en la constitución de ese contenido (23).

Estos nuevos contenidos a expresar tenían un valor esencial y, en consecuencia, la forma también debería llegar hasta lo esencia, representando la vida despojada de todo lo esencial. Así define Hilberseimer este objetivo de esencialidad:

El academicismo ya puede considerarse, hoy en día, superado. Se nota en arquitectura una profunda renovación, debida sobre todo a las obras construidas en las grandes ciudades; se nota un trabajo que apunta hacia lo esencia, hacia el reconocimiento y la formación de lo espontáneo y necesario (24).

El propio Hilberseimer ejemplifica los logros alcanzados en el proceso de esencialización en el proyecto de edificio para oficinas que Ludwig Mies van der Rohe realizó en 1922:

La planta y el alzado de este edificio de oficinas son de una rara claridad. Representan la completa realización de un propósito. Han sido desarrolladas desde lo esencial de la empresa con los métodos de nuestro tiempo. La función constructiva es sinónimo de arquitectura. La elevación formal es desarrollada a partir de los principios constructivos. La construcción y la forma se han unido de una manera clara, lógica, simple, inequívoca y estrictamente regular (25).

Los modelos fundamentales de esta "forma esencial" se hallan en las construcciones de los ingenieros; y no solamente en las grandes obras públicas, las estaciones de ferrocarril o edificios similares o los mitificados silos, sino en cualesquiera objetos producidos por la industria, por pequeños que éstos fueran (otra vez, el espíritu de la Werkbund de anteguerra). Behrendt expresaba así esta idea en 1.925:

En todas las esferas del trabajo creativo que



están bajo la intransigente esfera del arte ya está claro el compromiso con lo esencial. Esa es la verdadera razón por la que el espíritu contemporáneo se siente tan estimulado a la vista de ciertos productos industriales: un coche o un avión, una barca, una locomotora o un juguete moderno. Todas estas formas esenciales han sido desarrolladas orgánicamente para adaptarse a sus funciones y revelan un nuevo y decisivo rasgo de la vida moderna. Por eso nos impresionan tanto (26).

La exaltación de la máquina nos la hemos venido encontrando muchas veces en este recorrido que, desde las primeras páginas de esta Tesis, estamos haciendo por las ideas sobre arquitectura alemanas de los años veinte y los inmediatamente precedentes. Lo interesante es toparnos ahora con ella como dato de fundamentación de lo esencial, ya que, comúnmente, estas llamadas a lo esencial se traducían en otros momentos históricos, en un retorno al origen, al mítico estado de plena pureza de las cosas. Como ya vimos, eso es lo que hacía Behne en Der moderne Zweckbau. Pero un movimiento que quería fundamentarse en el rechazo al pasado difícilmente podía adherirse a una referencia remota. Así, los nuevos objetos industriales pasaron ser los sustitutos de las cabañas primitivas y los mitos originarios de las cuevas y las montañas.

En la formación de estas ideas tuvieron que influir poderosamente los escritos de Le Corbusier, que ya eran muy conocidos en Alemania al menos desde 1.923 (ya vimos que Behne los usaba como fundamento principal de su definición de la arquitec-

tura racionalista) a través de las revistas del momento, aunque recopiladas en la obra Vers une architecture no conocieron edición alemana hasta que se publicaron en Stuttgart en 1.926 (27).

Se podría hacer aquí un inciso para señalar que la coincidencia en tiempo y lugar de la publicación de Kommende Architektur con la preparación, bajo la dirección de Mies, de una de las más importantes iniciativas divulgadoras de la vanguardia sachlich, la Weissenhofsiedlung a inaugurar al año siguiente en la ciudad, no pudo ser casual, coincidiendo tan bien como coincidía con los objetivos y métodos de la "crítica operativa". Tan oportuna aparición hubo de ser un fuerte apoyo a la postura de los arquitectos "nuevos", que encontraban mucha oposición entre los arquitectos "academicistas" de "Stuttgart, e incluso sólo una reticente aquiescencia entre los más "modernos" que, como Paul Bonatz o Paul Schmitthener, permanecían aún muy vinculados a ciertas concepciones monumentalistas del Werkbund prebélico (28).

Pero, volviendo al hilo de lo que estábamos señalando, el apoyo de Le Corbusier fué, sin duda, aún mayor en el hallazgo de los "orígenes contemporáneos" de la esencialidad de la forma sachlich. Las palabras de Le Corbusier retomaban el argumento que ya utilizara Loos presentando a los ingenieros como "nuevos helenos", y vinculaban la admiración por éstos

y por los objetos mecánicos a la recomendación del uso de formas puras, geométricamente esenciales, como esferas, cilindros, prismas, cubos o pirámides. Técnica, moral y esencialidad formal se amalgamaban así en un mensaje contundente y fácilmente asimilable, muy propio para las circunstancias del momento:

Los ingenieros norteamericanos aplastan con sus cálculos la arquitectura agonizante (...). Los ingenieros son sanos y viriles, activos y útiles, morales y alegres. Los arquitectos son desencantados y desocupados, charlatanes o taciturnos (...). Si las casas fueran construidas industrialmente, en serie, como los chasis, se verían surgir rápidamente formas inesperadas, pero sanas, defendibles y la estética se formularía con precisión sorprendente (...). Nada de charlatanería: ordenación, idea única, audacia y unidad de construcción, empleo de los prismas rectangulares. Sana moralidad (29).

Las reacciones son inmediatas; por ejemplo, podemos leer en Groszstadt Architektur frases como éstas:

En el futuro, el arquitecto debe renunciar al deseo de embellecer exteriormente las obras del ingeniero o de darles un carácter pretenciosamente monumental(...). La aspiración a la precisión, a la lógica arquitectónica y a la verdad interior llevará a una estricta unificación... El arquitecto debe coincidir con los principios de los ingenieros, cuyas obras (máquinas y naves, automóviles y aviones, grúas y puentes), siempre ligadas por un espíritu unitario, son expresiones de una voluntad colectiva.

El pensamiento racional, la consecuencia, la exactitud y la economía, todas estas características que distinguen las obras de los ingenieros, tienen

que llegar a convertirse en la base de la nueva arquitectura. Hay que comprender los objetos en sí mismos, reducirlos a su última forma esencial, organizarlos razonablemente y llevarlos a la perfección total (30).

Con estos elementos se cierra el círculo argumental de la defensa de la nueva arquitectura. Una forma necesaria, nacida de la función y la construcción, auténtica y esencial se convertía por sí misma en un ente de razón, y por tanto en un hecho universal, uniforme, objetivo e internacional. Así lo expone Gropius:

La uniformidad de la apariencia de los edificios modernos, nacida de los viajes y de la tecnología, anula las fronteras naturales que continúan coartando a individuos y pueblos y trilla un camino a través de todas las regiones culturales. La arquitectura siempre será nacional, siempre será individual, pero de los tres círculos concéntricos (Individuo-Nación-Género Humano), el último es el más grande y comprende los otros dos. De ahí el título: "¡Arquitectura INTERNACIONAL!" (31).

Y una tal arquitectura, emanada de la razón universal, no precisaba mayor apoyo argumental que su propia presencia. De ahí, naturalmente, el alto valor "teórico" de las ilustraciones, que Gropius remarca así:

Mirando las ilustraciones de este libro, el lector se dará cuenta de lo siguiente: la utilización económica del tiempo, el espacio, los materiales y el dinero en la industria y el comercio determinan de forma decisiva los rasgos de la apariencia de todos los organismos constructivos: forma

determinada con precisión; simplicidad en la diversidad; articulación de todos los elementos del edificio en relación con las funciones de la estructura, las calles y los medios de transporte; limitación a una forma típica y su repetición en hilera (32).

Como era de esperar, las palabras de Hilberseimer al respecto son puntualmente coincidentes con las de Gropius:

Aunque en verdad sean muchas las diferencias locales y nacionales y las que nacen de la personalidad del diseñador, en la producción se refleja la identidad de los requisitos previos; de ahí la uniformidad de su apariencia formal. La unidad espiritual de la nueva arquitectura pasa por encima de todas las fronteras (33).

Sólo quedaría, para completar el panorama de los escritos de la época, hacer referencia a algunas autolimitaciones de este determinismo triunfalista y considerar con más detenimiento el significado que lo "nuevo" y el rechazo al pasado y a la historia tenía en este ideario.

Por lo que respecta a la primera cuestión, ya hemos visto que, aún entre los compañeros de viaje de la "crítica operativa" se daban posturas no tan arrolladoramente arrogantes como las que hemos comentado en las últimas páginas. Es el caso de Mendelsohn, que apreciaba el carácter apresuradamente forzado de esta uniformidad internacionalista, y no explicaba la homogeneidad de apariencias como un resultado ineluctable

del uso de medios iguales para dar respuesta a necesidades semejantes, sino más bien como resultado de la aplicación de principios propiamente arquitectónicos de validez general para todos los periodos históricos y todos los lugares y como premio a la madurez alcanzada en la aplicación de dichos principios. Es decir, que la uniformidad y la universalidad de la nueva arquitectura son, para Mendelsohn, un logro a alcanzar y correspondería a un momento de plenitud del mismo carácter que otros que ya ha conocido la historia de la civilización humana; una plenitud que en el momento presente se adivina, pero aún no se posee. De ahí su llamamiento a la sensatez y a la revalorización de Europa como síntesis de culturas, que encadena en consignas alineadas como las de un poema:

Aquí debemos distinguir  
entre acrobacias mentales y diseño creativo  
entre lo diverso y lo autosuficiente  
entre lo complicado y lo simple  
entre las convenciones aceptadas y un pensamiento original libre de prejuicios

Esta distinción obedece a principios universales independientes de cualquier nación o zona de la tierra, independientes de las diversas actitudes hacia la época y su estilo fundamental (34).

Y no solamente el internacionalismo forzado despertaba desconfianzas. En realidad, ya en el momento, y ya por parte de los propios protagonistas de la nueva arquitectura, se veían que existía un riesgo en llevar hasta el extremo el rígido

determinismo causal de la forma universal y necesaria. Porque, después de todo, si la propia realidad conducía sin remedio a la meta que se estaba dibujando, ¿qué falta hacían los arquitectos en todo esto?. Así, las tajantes frases que hemos visto se matizaban siempre con referencias al impulso creador y al cometido catalizador del arquitecto en el proceso. Recuérdese al respecto las argucias argumentales de Behne, invocando al fantasma del utilitarismo para ahuyentarlo después, con lo que, inventando un extremo en verdad inexistente, lograba colocar en un justo medio aparente a sus vehementes contemporáneos. Behne también había hablado de la racionalidad como base de la construcción, pero apresurándose a matizar que luego, "es el sentimiento el que dota a la construcción de significado" (35). Y el mismo Hilberseimer, al definir la forma como una unidad alcanzada gracias al equilibrio de factores diversos, puntualizaba que es precisamente el arquitecto quien está llamado a establecer esta unidad:

La voluntad artística siempre será decisiva. Pero esa voluntad se caracteriza por el hecho de no apartar de la unidad ningún elemento de los que la determinan(....). La satisfacción de los requisitos de uso determina el carácter funcional de las obras de arquitectura. Los materiales y los sistemas constructivos son los medios de que se vale la edificación. Junto a ellos, tienen una considerable influencia en este momento económico y sociológico las técnicas de producción y de dirección de empresas. Por encima de todo ello permanece la voluntad creadora de los arquitectos, que determina la importancia recíproca de los distintos elementos y compone con ellos la unidad formal de la obra arquitectónica (36).

Como ya habíamos adelantado, hemos reservado para el final del análisis de los escritos de la segunda fase de los años veinte las cuestiones referentes a la adoración del presente y al rechazo a la historia. Este es un aspecto esencial ya que, aun partiendo de tal postura anti-histórica, fueron estos escritos los que consolidaron los modelos y paradigmas historiográficos que había adelantado Behne, aunque tal consolidación fuese excluyente y reductiva y se centrara tan sólo en la vertiente más estrictamente sachlich del nuevo movimiento; por eso merece un apartado de esta Tesis para él solo.

Amén de ser un aspecto esencial, éste es un aspecto especial, pues ya se ha dicho que los criterios historiográficos se consolidaron gracias al valor teórico que se adjudicaba a las imágenes. Por eso, en nuestra exposición nos basaremos, más que en ninguna otra parte de esta Tesis, en el material gráfico. Ya habrá notado quien haya llegado hasta aquí que en el apartado que ahora se remata y en el anterior no aparecen ilustraciones, contra el criterio general, que ha sido adjuntarlas. Ello obedece al deseo de reservar el argumento de la imagen para aquello que precisamente más útil es a nuestro propósito en lo que respecta a los textos de la segunda fase de los veinte: mostrar como construyeron la historia contra la historia por la fuerza del impacto visual. Por



eso el apartado que sigue romperá, sin llegar a los extremos de las propias publicaciones estudiadas, la proporción sólita entre palabra y figura en esta Tesis Doctoral.

## NOTAS

### 2.4.- Los textos de la segunda fase

(1).- L. Hilberseimer. Internationale neue Baukunst, Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart, 1.927. Idem: Groszstadt Architektur, Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart, 1.927. De la primera obra se incluye en los Apéndices de esta Tesis, y realizada expresamente para la misma, una versión castellana del texto original integro, con el título Nueva arquitectura internacional. De la segunda hay edición española: La arquitectura de la gran ciudad, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1.979.

(2).- E. Mendelsohn: Amerika. Bilderbuch eines Architekten, Rudolf Mosse Buchverlag, Berlin, 1.926. Idem: Russland, Europa, Amerika. Ein Architektonischer Querschnitt, Rudolf Mosse Buchverlag, Berlin, 1.929. Eds. inglesas consultadas: America, 1.928 y Russia, Europe, America, 1.929, ambas en Ch. y T. Benton (eds.): Images, The Open University Press, Milton Keynes, 1.975 (la primera es versión de la 2ª ed. alemana de Amerika, de 1.928).

(3).- W. Gropius: Die Entwicklung moderner Industrie Baukunst, en el anuario Jahrbuch des Deutsches Werkbundes, Jena, 1.913.

(4).- Puede encontrarse una relación de todos los libros aparecidos en la colección Bauhausbücher en G. C. Argan: Walter Gropius y el Bauhaus (1.951), Eds. Nueva Visión, Buenos Aires, 1.977, pág. 160 (la 1ª ed. cast. es de 1.957). El contenido de los principales volúmenes de la colección es comentado en R. Banham: Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina, cit., pp. 282-283.

(5).- R. Banham, op. cit. en nota anterior, ibidem.

(6).- E. Mendelsohn: Dynamik und Funktion, artículo escrito a partir de una conferencia en Architectura et Amicitia en Amsterdam, 1.923, e incluido en Erich Mendelsohn. Bauen und Skizzen, Ernst Wasmuth, Berlín, 1.923. Existe una edición simultánea: Dynamics and Function, Ernest Benn, Londres, 1.923, que se ha traducido íntegramente para esta Tesis e incluido en sus Apéndices (el pasaje citado está en pág. 4). Hay un texto en español con el título Dinámica y función en U. Conrads: Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX, cit., pág. 114, que puede inducir a confusión, pues no es traducido del artículo citado, sino versión extractada de otro escrito posterior de Mendelsohn realizado, asimismo, a partir de la referida conferencia: Internationale Ubereinstimmung des neuen Baukunst oder Dynamik und Function, en Das Gesamtschaffen des Architekten, Berlín, 1.930, pp. 22 y ss.

(7).- E. Mendelsohn. Russland, Europa, Amerika, cit. Por la ed. ingl. de Images, cit., pág. 11 del bloque dedicado a Mendelsohn (es volumen sin paginación general), correspondiente a pág. 77 global. El pasaje citado es como sigue en esta versión: "drowing itself through wild profiteering and hopeless mechanization".

(8).- L. Hilberseimer: Nueva arquitectura internacional, cit., pág. 2.

(9).- W. Gropius: Arquitectura internacional, cit., en ed. orig., pp. 3-4; en la ed. ingl. de Images, cit., pp. 33-34 (sin numerar).

(10).- L. Hilberseimer: Nueva arquitectura internacional, cit., ibide (hasta el paréntesis y La arquitectura de la gran ciudad, cit., pág. 95 (resto)).

(11).- A. Behne: La arquitectura funcional, cit. pp. 44 (primera cita) y 43 (segunda).

(12).- L. Hilberseimer: Construcción y forma, cit., en S. Bann, op. cit., pág. 119.

(13).- W. C. Behrendt: La situación de las artes y oficios. Versión inglesa: The State of the Arts and Crafts, en T. y Ch. Benton, con D. Sharp: Form and Function, cit., pág. 143 (el artículo está en pp. 142-143). Ed. orig. en Die Form, Berlín, vol. I (nuevas series), 1.925-26, pp. 37-40. En los Apéndices de esta Tesis, y preparada expresamente para la misma, se incluye una versión castellana íntegra de este artículo.

- (14).- A. Behne: La arquitectura funcional, cit., pág. 57.
- (15).- C. Rowe: Neo-"clasicismo" y arquitectura moderna, I, cit., en Manierismo y arquitectura moderna..., cit., pág. 124.
- (16).- W. Gropius: Arquitectura internacional, cit., pág. 4.
- (17).- G. Grassi: El formalismo en la arquitectura moderna, en La arquitectura como oficio y otros escritos, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1.980, pp. 209-216 (la cita está en pp. 211-212) Tit. orig.: Il formalismo nell'architettura moderna, conferencia dictada con motivo de la exposición "El racionalismo y la arquitectura en Italia durante el fascismo", en la Hochschule der Künste de Berlín, 1.977.
- (18).- A. Behne: La arquitectura funcional, cit., pp. 43 (hasta el primer paréntesis), 43-44 (hasta el segundo), 52 (hasta el tercero), 58 (Hasta el cuarto), 64 (hasta el quinto) y 64-65 (resto).
- (19).- C. Rowe: Neo-"clasicismo" y arquitectura moderna, I, cit., en Manierismo y arquitectura moderna... cit., pág. 124.
- (20).- La primera cita (hasta el paréntesis) es a W. Gropius: Arquitectura internacional, cit., pág. 3. La segunda (resto) a L. Hilberseimer: Nueva arquitectura internacional, cit., pág. 2.
- (21).- L. Hiberseimer, op. cit. en nota anterior, ibidem.
- (22).- W. Gropius: Arquitectura internacional, cit., pp. 3 (hasta el paréntesis) y 4 (resto). El subrayado es nuestro.
- (23).- W. Pehnt: La arquitectura expresionista, cit., pág. 199.
- (24).- L. Hilberseimer: La arquitectura de la gran ciudad, cit., pág. 99.
- (25).- L. Hilberseimer: Construcción y forma, cit., en S. Bann: The Documents of 20th Century Art, cit., pág. 123.
- (26).- W. C. Behrendt: El estado de las artes y oficios, cit., en Form and Function..., cit., pág. 143.
- (27).- La obra Vers une architecture, traducida por Hans

Hildebrandt con el título Kommende Architektur, se publicó en Stuttgart en 1.926. Ya se ha dicho en esta Tesis que se trataba de artículos publicados desde 1.920 en l'Espirit Nouveau y recogidos en forma de libro en 1.923. Hay ed. cast.: Hacia una arquitectura, cit.

(28).- Ver T. Benton: El Estilo Internacional, 1, cit. pp. 17-20.

(29).- Le Corbusier: Hacia una arquitectura, cit., pp. 20 (hasta el primer paréntesis), 6 (hasta el segundo), 105 (hasta el tercero) y 128 (resto).

(30).- L. Hilberseimer: La arquitectura de la gran ciudad, cit., pp. 95 (hasta el primer paréntesis) y 99 (resto).

(31).- W. Gropius: Arquitectura internacional, cit., pág. 4.

(32).- W. Gropius: op. cit. en nota anterior, ibidem.

(33).- L. Hilberseimer: Nueva arquitectura internacional, cit., pág. 2.

(34).- E. Mendelsohn: Russland, Europa, Amerika, cit., en Images, cit., pág. 25 del bloque dedicado a los escritos de Mendelsohn, en el conjunto del volumen (sin numeración general): pág. 91.

(35).- A. Behne: La arquitectura funcional, cit., pág. 38.

(36).- L. Hilberseimer: La arquitectura de la gran ciudad, cit., pág. 97 (hasta el paréntesis). Idem: Nueva arquitectura internacional, cit., pág. 2 (segundo pasaje citado).

## 2.5.- EL RECHAZO AL PASADO

## 2.5.- El rechazo al pasado

La práctica totalidad de las ideas que estaban en circulación en la fase "operativa" del Movimiento Moderno pueden ser vistas desde el prisma del rechazo a la historia y la exaltación del presente. Los propios protagonistas principales del proceso querían verse a sí mismos desde dicho prisma, como testigos activos de su tiempo y como hombres fuertemente comprometidos con las tareas que éste requería e íntimamente vinculados con la vida y la sociedad; es decir, como hombres "modernos" en el más pleno sentido de la palabra.

También se producía la repulsa de cualquier modelo profesional identificado con el vituperado pasado: el encierro en "torre de marfil" de los arquitectos del siglo XIX o de los expresionistas que querían alzar "maravillas que llegaran al cielo", el desprecio de los "académicos" por los problemas cotidianos y su subordinación a los esquemas estéticos, estilísticos

e históricos, etc.

El arquitecto, habitante de la moderna metrópoli, hallaba en ésta el paradigma de todo lo nuevo. Sólo una arquitectura con vocación metropolitana lograría asumir la dinámica naturaleza de la nueva vida:

La arquitectura de la gran ciudad es un tipo de arquitectura nueva, con formas y leyes propias. Expresa la composición de la actual situación económico-social. Intenta liberarse de todo lo que no es espontáneo; aspira a una reducción a lo esencial, al mayor despliegue de energía, a la extrema posibilidad de tensión, a la exactitud definitiva; corresponde al modo de vida actual, a la expresión de una nueva disposición de ánimo, no de carácter subjetivo-individual, sino objetivo-colectivo (1).

El carácter restrictivo y excluyente de la forma "esencial" a que aspiraban los ideales de la Neue Sachlichkeit imponía no pocas limitaciones a la actividad creadora de los arquitectos y coartaba los anhelos de fantasía que éstos habían manifestado tan repetidamente en los años de auge del expresionismo. Dichas limitaciones no se consideraban, sin embargo, como tales, sino que eran jubilosamente asumidas desde la convicción de estar así sintonizando en plenitud con el "espíritu de los tiempos". Colin Rowe ha apreciado de este modo dicho asunto:

La "objetividad" implicaba limitaciones. E implicaba, también,



una forma impersonal, generalizada y abstracta; y, naturalmente, la concepción de tal forma, desprovista de sentimiento individualista y sobreponiéndose a la emoción personal, es, en el fondo, una concepción clásica. Es la idea que engloba todo el drama trágico. Este aspecto de la exigencia de una neutralidad parece haber sido entendido, principalmente, por Le Corbusier. La misma alternativa, sin embargo, podía recibir un giro distinto. La forma "típica" podía ser vista como algo necesario debido a la producción en masa, al sentido común, a la realidad cotidiana y a las exigencias de una nueva sociedad. La "objetividad" podía parecer garantizada por una exigente atención en favor del uso, de la fabricación y de la utilización, o sea, otorgando a la arquitectura la pureza impersonal de una técnica; y a veces se creía que esa forma sería, a diferencia de la arquitectura producida en los últimos 500 años, racional, y que sería también una respuesta a las necesidades del espíritu(...) La idea era valiosa. Elevaba a la arquitectura moderna por encima del mero racionalismo y del mero capricho. Era una idea que, aún viendo la arquitectura como producto "inevitable" del tiempo, la valoraba en términos de todas las épocas precedentes. Y ese era el standard que Mies pedía en 1.923-24 cuando dió su elocuente definición de la arquitectura como "voluntad de la época trasplantada al espacio" (2).

Las alusiones al Zeitgeist como marco nutricio de las nuevas actitudes de los arquitectos eran constantes en la época. Es el caso de Behrendt:

El ambiente de conciencia contemporánea ha sido el estímulo para esta nueva orientación. Esta conciencia contemporánea llega a su punto culminante con la vehemente aparición de las potentes fuerzas creativas del momento y la lucha por dar vía libre a este poder mediante la comprensión de su esencia (3).

Rota la continuidad con el pasado al consolidarse la "conciencia

contemporánea" y asumirse con total consecuencia las condiciones del presente, el término "nuevo" adquiere una significación también nueva. La novedad de la arquitectura moderna se reconoce en su contraposición al pasado porque las condiciones sociales "objetivas" de partida se contraponen igualmente a él. De este modo, la palabra "nuevo" no es una mera referencia cronológica, sino un elemento del reconocimiento de la propia situación respecto al presente y, por tanto, un factor de exaltación del presente mismo. Estos aspectos han sido señalados también por Rowe:

Una arquitectura que repudia la mera estilización y la innovación premeditada, pero que se dice "moderna" o "nueva" o, si se prefiere, "contemporánea", seguramente quiere dar a entender algo al emplear estas palabras. Su significado no es exclusivamente cronológico. Una arquitectura que se diga "orgánica" posiblemente invoque la biología. Y una arquitectura "moderna" necesariamente debe apelar a un criterio de contemporaneidad (4).

En realidad, este uso del término "nuevo" no era nuevo en sí mismo, sino más bien un tema recurrente en, al menos, las cuatro décadas inmediatamente anteriores. Lo nuevo, lo moderno o lo joven habían constituido ya en el siglo anterior referencias, no sólo a la actualidad o al distanciamiento respecto a lo antiguo, sino, principalmente, a la oposición ante lo inmediatamente anterior. Denominaciones como Art Nouveau, Modernisme o Jugendstil están ahí para probarlo. El concepto que de arquitectura "moderna" utilizara Otto

Wagner aludía igualmente a la contemporaneidad como consciente asunción de un Zeitgeist específico y nacido de las condiciones generales del momento, no de situaciones internas a la arquitectura. Aunque como denominación expresa no alcanzara el mismo éxito que la palabra "expresionismo", "nueva arquitectura" había sido un término tan definitorio como ella de lo que en el momento se estaba haciendo a los ojos de sus propios protagonistas. Recuérdese al respecto la conferencia de Erich Mendelsohn en la sede del Arbeitsrat für Kunst en 1919 titulada, precisamente, "El problema de la nueva arquitectura" (5). O también, el folleto del propio Arbeitsrat suscrito por Gropius, Taut y Behne, titulado El nuevo pensamiento en arquitectura y publicado con ocasión de la exposición "Arquitectos Desconocidos" (6). O la exposición para la que Behne redactara su Ruf zum Bauen, que se llamó, justamente, "Nuevos Arquitectos". En todos estos casos, los arquitectos expresionistas no citaban lo "nuevo" como sola referencia temporal sino, al igual que luego los partidarios de la Neue Sachlichkeit, reseñando con ello la actitud que era resultado inevitable de la situación, los anhelos o las presiones de la época.

Renato De Fusco y Giuseppe Fusco han hablado del Movimiento Moderno como de una "gran reducción". Por su aplicación a la exaltación de lo nuevo en la época, que puede también entenderse como una operación reductiva, sus argumentos nos interesan. Concretamente, De Fusco ha dicho al respecto:

Considerando que todo Kunstwollen propio de la época, en cuanto elección y exaltación de algunos factores, ha de entenderse siempre una reducción de toda la experiencia potencial a dichos factores, el Movimiento Moderno parece acentuar hasta tal punto sus elecciones, y sobre todo sus "simplificaciones", que se ofrece, al menos en las diversas acepciones del término, como una gran y múltiple "reducción" (7).

Ya hemos aludido aquí al caracter reductivo de muchos de los elementos del entramado teórico y práctico de la crítica operativa: las formas, los modelos, los escritos, los argumentos, las consignas, etc. Ahora nos interesa hacer hincapié en que el alborozado saludo a lo nuevo también implicaba una reducción: la del conjunto de la historia al estricto presente. Ello es especialmente importante para nosotros en dos aspectos: el de la "reducción" a los orígenes y el de la "reducción historiográfica. Sobre el primero ha escrito el propio De Fusco lo siguiente:

...La primera gran "reducción" del Movimiento Moderno... (fue) la de re-ducere la arquitectura a su verdadero o presunto origen, a sus denominadas datidades originarias. Esta postura se descubre en formas y connotaciones diversas en varias épocas de la historia; esto es, cuando se aspira a "anular" un pasado reciente: actuó en tal sentido el Renacimiento, cuando en oposición al Gótico recondujo su léxico al ~~del~~ mundo antiguo; el racionalismo del Setecientos, cuando en reacción contra el Bárroco recondujo sus procedimientos a la "lógica" verdadera o presunta nuevamente del mundo antiguo y además indagando los más remotos orígenes ; el Movimiento Moderno, cuando reaccionó contra el eclecticismo historicista reduciendo su quehacer, no al léxico ni a la sintaxis de épocas precedentes, sino a los arquetipos geométricos y a las funciones primarias, siempre, no

obstante, con la intención o con la presunción de referirse a una auténtica y "sincera" "esencia" de la arquitectura (8).

Hemos ya aludido en varias ocasiones en esta Tesis a la función que la reducción a los orígenes tuvo en la formación del espíritu de la Neue Sachlichkeit, pero puede merecer aún la pena reforzar lo señalado en su relación con la exaltación de lo "nuevo" pues, efectivamente, el estado originario de la forma tendía a buscarse en esos momentos en un "origen contemporáneo", tal como someramente indicábamos más arriba. Para Giorgio Grassi, la máquina es la "nueva" cabaña de Laugier:

El significado que ha adquirido para los arquitectos de la revolución la cabaña primitiva, creo que puede compararse al significado que ha adquirido para los arquitectos del movimiento moderno el "trasatlántico" o la MAQUINA en general como símbolos, como imágenes más o menos finales de un proceso que se quería acelerar en el campo de la arquitectura, y en especial de la habitación (9).

La máquina, el trasatlántico, el avión, el automóvil, son, en efecto, las nuevas cabañas de Laugier, y no sólo en el aspecto simbólico de sus imágenes, como dice Grassi, sino en un sentido aún más profundo: el de la "reducción al origen" o "a la esencia" con que De Fusco caracteriza el Movimiento Moderno y con la que, mejor aún, habría que caracterizar, precisamente, sólo este momento de desarrollo del Movimiento Moderno que ahora estamos estudiando.

Pero hay una diferencia sustancial entre la cabaña de Laugier y el nuevo mito de lo esencial. Laugier, como tantos otros antes y después, había buscado la esencia del templo clásico ahondando en el tiempo histórico y penetrando a partir de ahí en el tiempo mítico, y extrayendo así un modelo tectónico que contenía todo lo principal y nada de lo accesorio, eliminando todos los pasos intermedios que la historia se encargaría luego de dar: el progresivo enriquecimiento de las formas, las sucesivas transformaciones o degeneraciones, la constitución y posterior consolidación de los órdenes y los estilos, etc. Se trataba de un origen legendario, no propiamente histórico, pero de un "verdadero" origen: el arquetipo, la verdad pura hallada en el primitivo estado de perfección anterior a todo pecado original.

Pero, en estos momentos, los orígenes ya no se buscaban en el tiempo, ni histórico, ni mítico, sino en el propio presente; más aún: eran el presente, representaban, reducidas también a lo principal y despojadas también de todo lo accesorio, las ideas mismas de lo "nuevo", de lo "moderno", de lo "contemporáneo"... Es decir, que se estaba compendiando toda la historia, desde su origen, en un único instante: el presente.

Así pues, si el origen histórico, la historia misma y el presente se mostraban reducidos a una completa simultaneidad, no puede entonces extrañarnos que el origen historiográfico

de la nueva arquitectura se constituyese en parte integrante de esta simultaneidad.

Pero considerar ahora este aspecto sería adelantar acontecimientos. Quedémonos de momento con una sola idea: de cuantas reducciones hemos visto hacer a la "crítica operativa", la que más nos interesa es la llevada a cabo con la historia.

Como hemos visto hasta aquí, interpretar esta reducción de la historia como un vade retro al fantasma del siglo XIX es justo, pero incompleto. La exaltación del presente como valor en sí mismo tuvo muchos más matices.

Con todo, es necesario indicar que este rechazo al pasado siglo existió y fué fortísimo. La cosa venía ya de lejos y abarcaba el conjunto de las artes plásticas. Tal reacción contra la historia como referencia productiva, como "archivo de poéticas", como dice Zevi, se había dado ya, en contra del eclecticismo y el academicismo del XIX, en el Art Nouveau, y siguió manifestándose, sin excepción, en las vanguardias artísticas de las dos primeras décadas de nuestro siglo.

Con una rapidez sorprendente en una actividad de tan fuertes inercias, esta recusación de la historia pasó en seguida al campo de la arquitectura. En un primer momento, consistió exclusivamente en un desdén por los modelos históricos, pero

se tradujo pronto en una repulsa de la propia disciplina histórica. Los principales protagonistas del Movimiento Moderno repudiaron pertinazmente el conocimiento histórico, y la historia dejó de ser, usando las palabras de Aldo Rossi, "material de proyecto".

Esto repercutió en que la enseñanza de la historia fuera desapareciendo de los planes de estudios de los centros de enseñanza o se redujera a un mero complemento ornamental, desvinculado del conjunto de saberes y destrezas que se consideraban propios de la formación de un arquitecto.

En este aspecto, la Bauhaus fué, seguramente, pionera. Gropius suprimió la historia como disciplina académica a impartir en la institución, considerando que mermaba las posibilidades creativas de los alumnos. Con ello se produjo lo que Zevi ha llamado una "revolución didáctica... provocada por la aparición de la arquitectura moderna". Refiriéndose al plan de estudios de la Bauhaus, este autor italiano dice:

En el índice de las asignaturas de la escuela falta la historia de la arquitectura. La solución adoptada por Gropius es plenamente legítima: si la historia es la materia de cultura general y no supone una ayuda para la profesión, no debe entrar a formar parte del programa del Bauhaus (10).

El desprestigio de la enseñanza de la historia a partir de



este momento es progresivo; la condena de esta disciplina es entendida del mismo modo que otras muchas operaciones de saneamiento llevadas a cabo por el triunfante espíritu de la Neue Sachlichkeit. También hoy en día podemos interpretarla como una acción reductiva y excluyente, al igual que dichas operaciones. Zevi ha calificado de "cerradas y retrógradas" las posiciones que llevaron a la huida de la historia, presididas por el miedo a volver a incurrir en algún momento venidero en los errores del pasado (11). Y, por su parte, Tafuri ha sacado de esta eliminación las conclusiones siguientes:

Ante todo, nos parece demostrado que la elección llevada a cabo por Gropius, al negar el paso a los cursos de historia en el ámbito del Bauhaus, pertenece a un vasto movimiento... Es una elección ampliamente motivada, que encuentra una analogía en el culto del método empírico y en la alianza con el mundo tecnológico, típicos de la mayor oficina del constructivismo europeo (12).

La invalidación del método histórico como posibilidad de acercamiento al conocimiento arquitectónico se hallaba debajo de la citada supresión de disciplinas académicas. No se trataba solamente de adecuar las enseñanzas al concreto ejercicio profesional, sino de tratar de "enseñar", directamente, los principios de la nueva arquitectura. Ya que ésta partía de cero y se había reencontrado con la esencia originaria de las cosas, dicha transmisión directa se consideraba posible sin necesidad de recurrir al saber acumulado por el tiempo.

El método histórico fué sustituido por un planteamiento empírico referido a la asimilación de la realidad inmediata, que en el terreno didáctico se tradujo en una relación directa del alumno con el maestro que le transmitía su propia experiencia. En realidad, ello implicaba la resurrección de la tradicional enseñanza del oficio en el taller, rehusando toda la sistematización del conocimiento y de sus mecanismos de transmisión realizada en las Academias desde el siglo XVIII.

El replanteamiento de las enseñanzas no era, como ya hemos indicado, sino un correlato del fenómeno global de confrontación con el pasado. Esta confrontación era radical; "pasado" era todo lo que no fuera estrictamente "presente". Así, cuando los arquitectos hablaban del pasado no se referían ni siquiera a aquel "remoto" siglo XIX historicista y academicista que trataban siempre de exorcisar, sino a lo acontecido ayer mismo. La superación del expresionismo (y, con él, de todos los "ismos") se encuadraba en esta operación de limpieza y clausura de la historia con el mismo significado que todas las demás repulsas de lo anterior. Puede decirse que en aquellos momentos, el pasado era todo lo existente o dicho antes de 1.923. No pueden entenderse de otro modo estas palabras de Gropius:

En el período precedente, el arte de construir naufragó en una mentalidad sentimental, estética y decorativa que apuntaba hacia una aplicación

superficial de los motivos, ornamentos y detalles en su mayoría robados de culturas previas. Los edificios se limitaban a sostener formas decorativas muertas y externas (...) El artista y el arquitecto permanecían aferrados al esteticismo académico (...) El arquitecto vió como se le iba de las manos la tarea de crear casas y ciudades (...) Este énfasis formal, que se fue agotando en la rápida sucesión de ismos a lo largo de la última década, parece haber llegado a su fin (13).

Ya hemos visto que este anatema a la historia venía siendo una constante de las vanguardias al menos desde el Art Nouveau. En realidad, estaba también presente en la mayoría de los "ismos" que para Gropius eran, ya en 1.925, cosa del pasado. En efecto, resuenan en estas palabras del director de la Bauhaus los ecos de las consignas futuristas, con su repulsa a la "arquitectura clásica, solemne, hierática, escenográfica, decorativa, monumental, frívola, encantadora", es decir, al pasado en su conjunto como cajón de sastre (14). E igualmente podían encontrarse, entre multitud de manifiestos de multitud de "ismos", palabras de similar contenido en el escrito de presentación en sociedad de la fracción "realista" del constructivismo: "El hoy pertenece al hecho... Dejemos el pasado a nuestra espalda como una carroña" (15). Pero aquí nos interesan menos los antecedentes de esta actitud de Gropius que el significado que ésta tiene como caracterización de los escritos del periodo, de esta segunda fase dirigida por la estrategia de la "crítica operativa" en la que se pretendía "construir" tanto con la arquitectura como con su teoría.

La mutua implicación de edificios y teorías en estos momentos trasladaba el rechazo a la historia también a la propia producción construida; no tenía ningún sentido en aquellos momentos pensar en un inmueble como sujeto de una historia que hubiera de escribirse ulteriormente. La significación sachlich de las nuevas construcciones excluía toda intención de levantar fábricas para la posteridad, tanto en el sentido ideológico como en el estrictamente material. El retorno al presente se traducía también en erigir edificios sólo para el presente, privados tanto de trascendencia futura como de durabilidad física. Los nuevos modelos de la arquitectura objetiva nacían pues, ya desde su estadio embrionario de construcciones mentales, enajenados de la historia o, como ha dicho Tafuri, "privados de historicidad":

¿Qué significa para el objeto perder el valor tradicional de cosa sujeta al envejecimiento, o renunciar a una vida en el tiempo análoga a la del hombre, a una intrínseca y repleta historicidad? Un objeto privado de historicidad vive, evidentemente, sólo en el presente. El presente con sus leyes contingentes y transitorias domina enteramente el ciclo de su existencia: la rápida extinción de aquel objeto es ya conocida desde su proyección preliminar (16).

En la práctica y en la teoría se estaba pues procediendo a la demolición de la historia. Esta demolición incluía al edificio que en 1.923 levantara Behne con su Der moderne Zwecbau tratando de hallar en la continuidad histórica el

mejor aumento valedor de la nueva arquitectura. En los escritos de la segunda fase de los años veinte se siguieron no obstante, sumando imágenes a las que Behne utilizara para apoyar su interpretación de las etapas pioneras del movimiento. Las interpretaciones del uno y las imágenes de los otros serán el material recogido en una tercera fase, principalmente por Platz y Taut, para construir el definitivo edificio historio-gráfico de los años veinte alemanes.

Para que pueda apreciarse con mayor claridad el modo en que en los últimos años de la década se realizó la fusión de las aportaciones inmediatamente anteriores, vamos a rematar este apartado con una comparación de los principales textos de las dos primeras fases, analizando en forma resumida (pues su contenido en detalle ya lo hemos conocido sobradamente) sus principales aportaciones teóricas e históricas y haciendo especial hincapié en las ilustraciones que acompañaron a estos textos, vista la importancia que tuvieron y la aún mayor que más tarde habrían de tener. Algunas de estas ilustraciones se repetirán; no ha habido otro recurso que éste para enfatizar ciertas confrontaciones, pero nunca se usan las mismas imágenes para reiterar las mismas cosas.

I.- La arquitectura funcional, de Behne

a) Sobre el orden general de las ilustraciones

1.- Son noventa y dos en total.

2.- Hay ordenación geográfica.

3.- Dentro del orden geográfico, no hay orden cronológico.

4.- Dada la insuficiencia del criterio geográfico para dar unidad al contenido, Behne selecciona edificios que tienen una imagen parecida, aunque se trate de obras de distinto carácter y función (figs. 41, 42, 43, 44, 45, 46 y 47).

5.- Este criterio a veces resultaba insuficiente y la información resulta confusa y desordenada (figs. 48 y 49).

b) Sobre el contenido

1.- A Behne le interesa resaltar la consideración de los aspectos prácticos en la organización de los interiores, tanto en los relacionados con el mundo de la industria (fig. 50), como con el de la administración o el del arte (fig. 51).

2.- Pero no se trata solamente de enfatizar función. También importa mostrar el "espacio modelado", la configuración espacial lograda mediante la aplicación de criterios prácticos en la distribución (figs. 52 y 53).

3.- Igualmente, se seleccionan interiores para dar relevancia a su organización estructural (figs. 54 y 55).

4.- Los temas son de todo tipo: grandes fábricas, silos, oficinas, edificios públicos, viviendas, proyectos de concursos, etc.

5.- Behne apoya las imágenes fotográficas con otros documentos gráficos: perspectivas, plantas, alzados, etc., al menos en aquellos ejemplos que considera de relevancia especial.

c) Sobre la historia

1.- No hay correspondencia entre el orden de las ilustraciones y las fases históricas definidas en el texto.

2.- La selección que hace Behne no es restrictiva, sino que trata de abarcar un panorama amplio que parte del final del siglo pasado y que, en general, pueda ser interpretado como "moderno".

3.- Los "ismos" figurativos están representados en la selección: futurismo (figs. 57 y 58), constructivismo (fig. 59), neoplasticismo (fig. 60) o expresionismo (fig. 61).



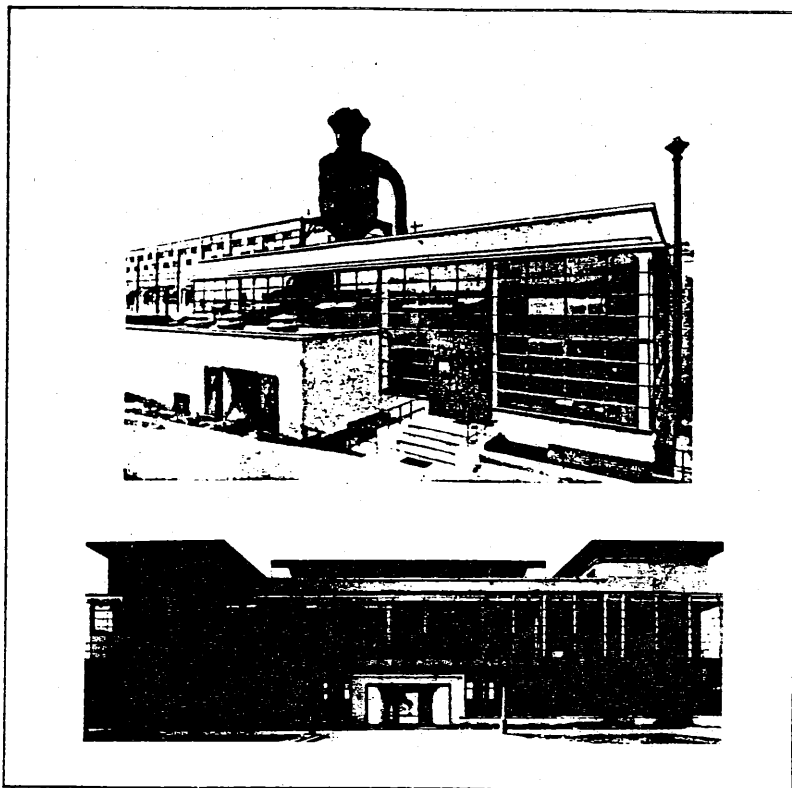


Fig. 41.- Walter Gropius y A. Meyer. Fábrica Fagus, Alfeld, 1911.

Fig. 42.- Walter Gropius y A. Meyer. Fábrica Modelo, Colonia, 1914.

Tomados de A. Behne: L'architettura funzionale.

Behne reúne en una misma página estas dos obras de Gropius y Meyer resaltando la forma en que ambas expresan en el exterior la organización interna así como la utilización de nuevos materiales.

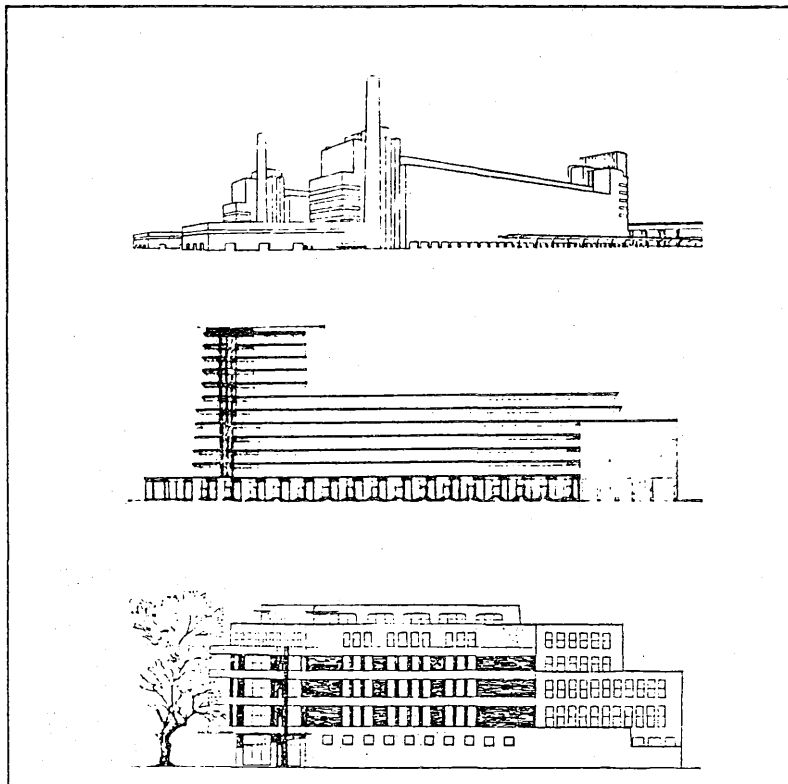


Fig. 43.- W. Deffke. Silos. Varna (Bulgaria), 1922.  
Fig. 44.- M. Luz. Proyecto para el concurso de la Bolsa.  
Königsberg, 1922.  
Fig. 45.- H. Häring. Proyecto para un edificio de oficinas.  
Berlín, 1922.  
Tomados de A. Behne: L'architettura funzionale.

La unidad en estos ejemplos ofrecidos por A. Behne viene dada por la disposición horizontal de sus volúmenes.

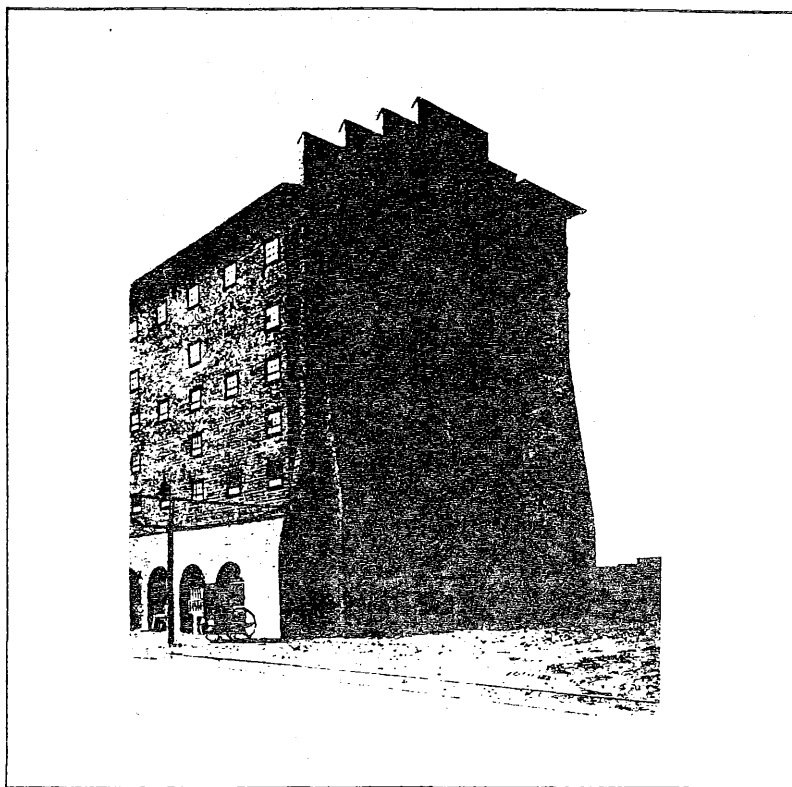


Fig. 46.- H. Pöelzig. Fábrica de productos químicos. Luban, cerca de Posen (Poznan), 1911-12. Tomado de A. Behne: L'architettura funzionale.

En este ejemplo y en el siguiente de A. Rading, Behne valora la potencia y la expresividad de las masas.

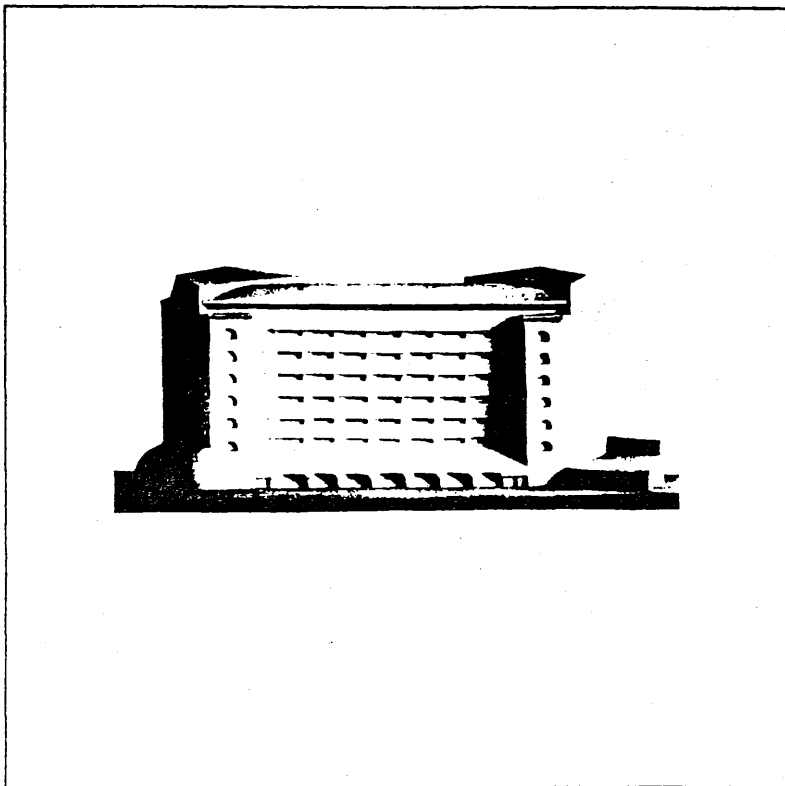


Fig. 47.- A. Rading. Garaje, maqueta. Breslau (Wraclaw), 1922. Tomado de A. Behne: L'architettura funzionale.

Los dos edificios responden a usos diferentes y, sin embargo, el significado formal es similar en ambos.

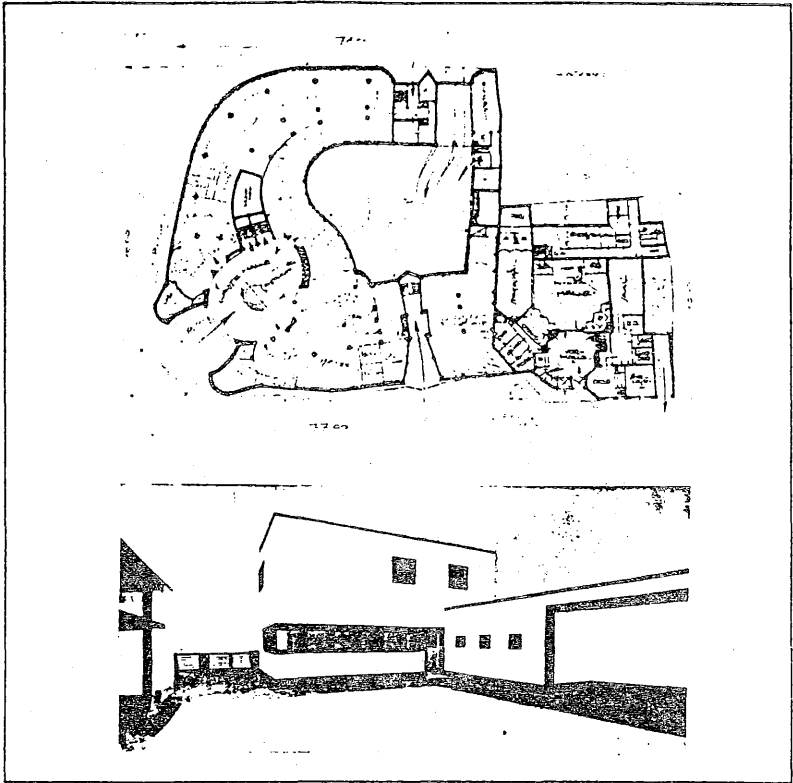


Fig. 48.- H. Scharoun. Proyecto de concurso para la Bolsa de Königsberg, 1922.

Fig. 49.- K. Schneider. Barrio residencial. Hamburgo, 1924. Tomados de A. Behne: L'architettura funzionale.

La unidad de las ilustraciones en este caso hay que buscarla exclusivamente en la localización geográfica.

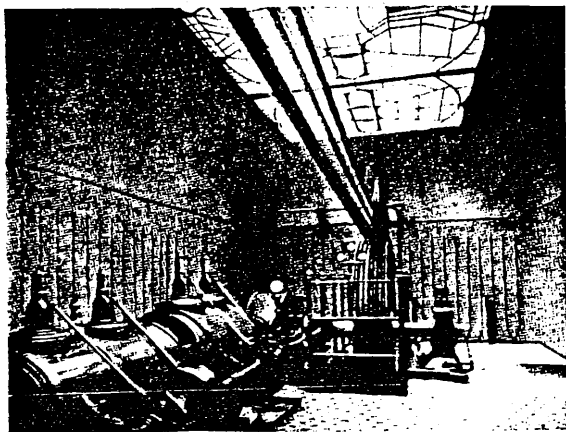


Fig. 50.- H. van de Velde. Sala de máquinas, Hagen, 1910.  
Tomado de A. Behne: L'architettura funzionale.

El interés por el espacio queda reflejado en las ilustraciones de Behne. La organización de aquel debe estar determinada por las necesidades del proceso productivo.

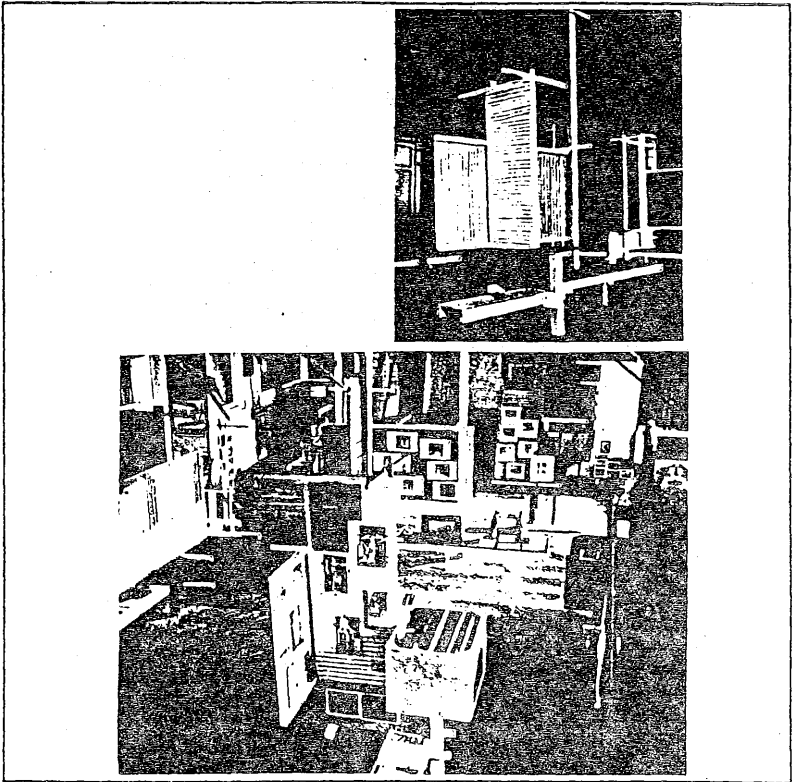


Fig. 51.- F. Kiesler. Prototipo de panel de exposición.  
Viena, 1924. F. Kiesler. Aplicación práctica del panel.  
Viena, 1924. Tomado de A. Behne: L'architettura funzionale.

Pero no es solamente la organización espacial de las fábricas lo que interesa a Behne, como muestra esta foto de una exposición de teatro.

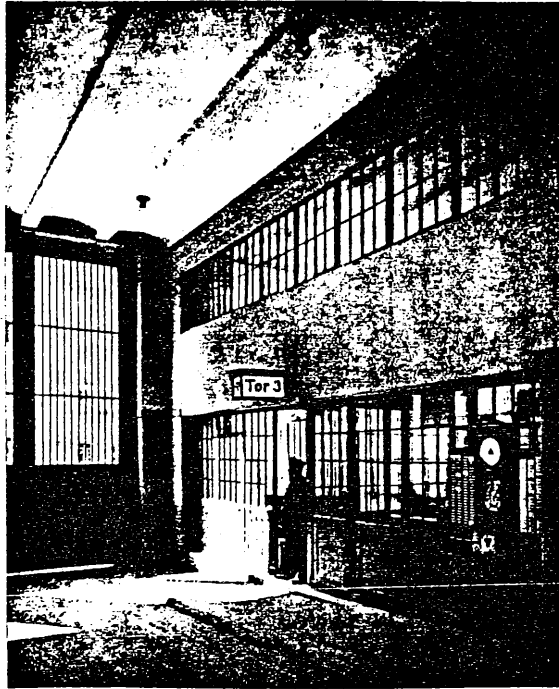


Fig. 52.- P. Behrens. Acceso a la fábrica A.E.G. Berlín, 1910-11. Tomado de A. Behne: L'architettura funzionale.

El resultado de la aplicación de criterios funcionales determina una concepción del interior bien iluminado, espacioso y claro que Behne resalta en sus ejemplos.



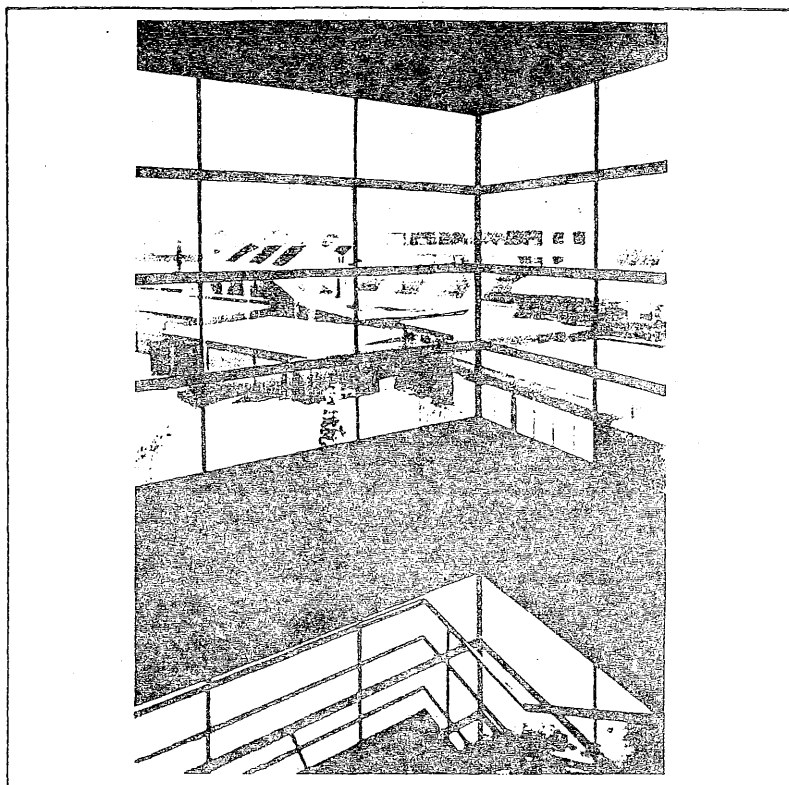


fig. 53.- W. Gropius y A. Meyer. Fábrica Fagus. Alfeld, 1911. Tomado de A. Behne: L'architettura funzionale.

Esta imagen del interior de la Fagus que no es frecuente en las ilustraciones de los textos de los años veinte refuerza la importancia que Behne concede al espacio interior.

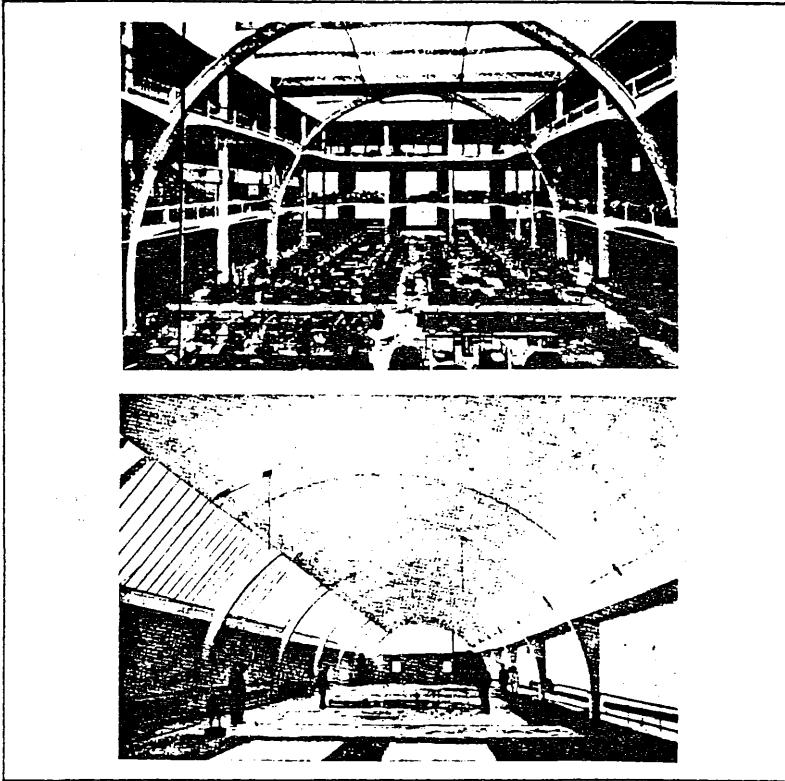


Fig. 54.- A. y G. Perret. Establecimiento de confección. París, 1919.

Fig. 55.- A. y G. Perret. Taller. París, 1919.

Tomados de A. Behne: L'architettura funzionale.

En este caso, Behne resalta la utilización de las estructuras de hormigón armado para conseguir espacios amplios y despejados.

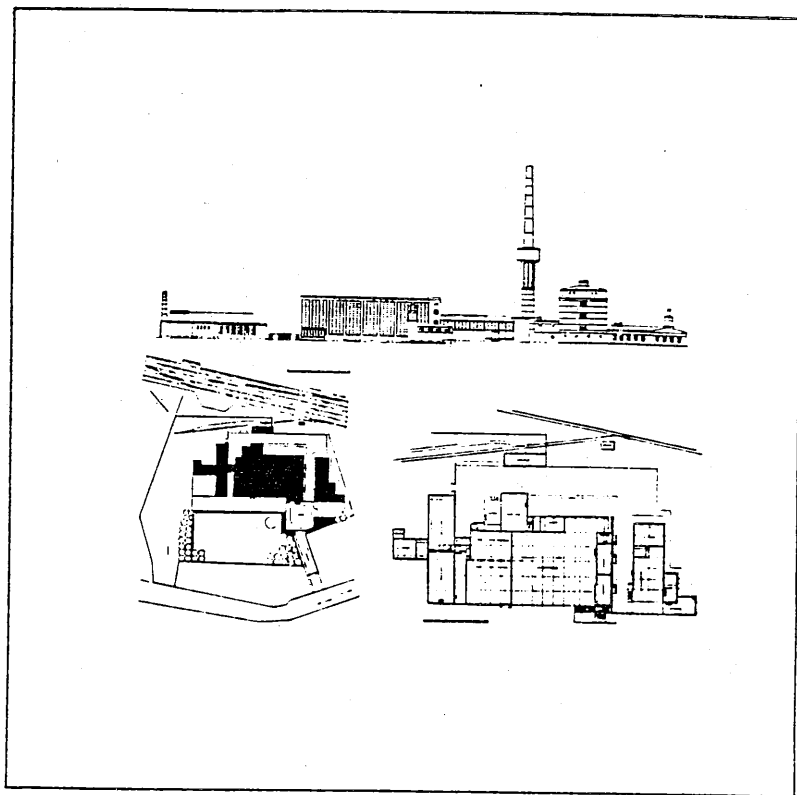


Fig. 56.- W. Gropius y A. Meyer. Fábrica Fagus. Alfeld, 1911. Tomado de A. Behne: L'architettura funzionale.

El significado singular que la fábrica Fagus adquiere a los ojos de Behne se apoya con una mayor documentación gráfica.

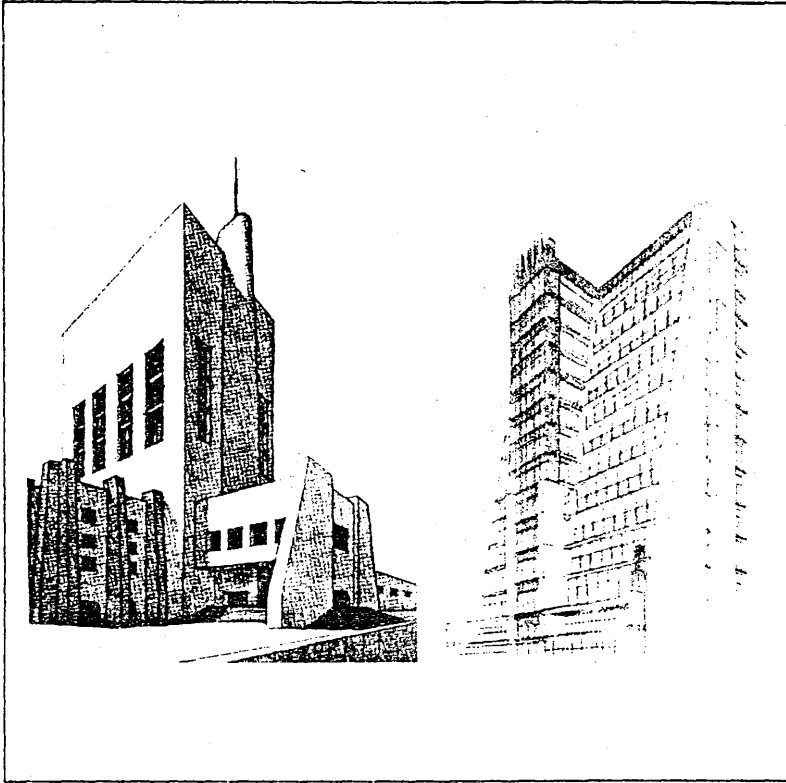


Fig. 57.- A. Sant'Elia. Proyecto de grandes almacenes, 1914.

Fig. 58.- M. Chiattoni. Proyecto de fábrica, 1919.  
Tomados de A. Behne: L'architettura funzionale.

Los ismos figurativos son valorados positivamente por Behne como determinantes de la evolución de la arquitectura moderna. De los futuristas se ensalza su concepción del movimiento.

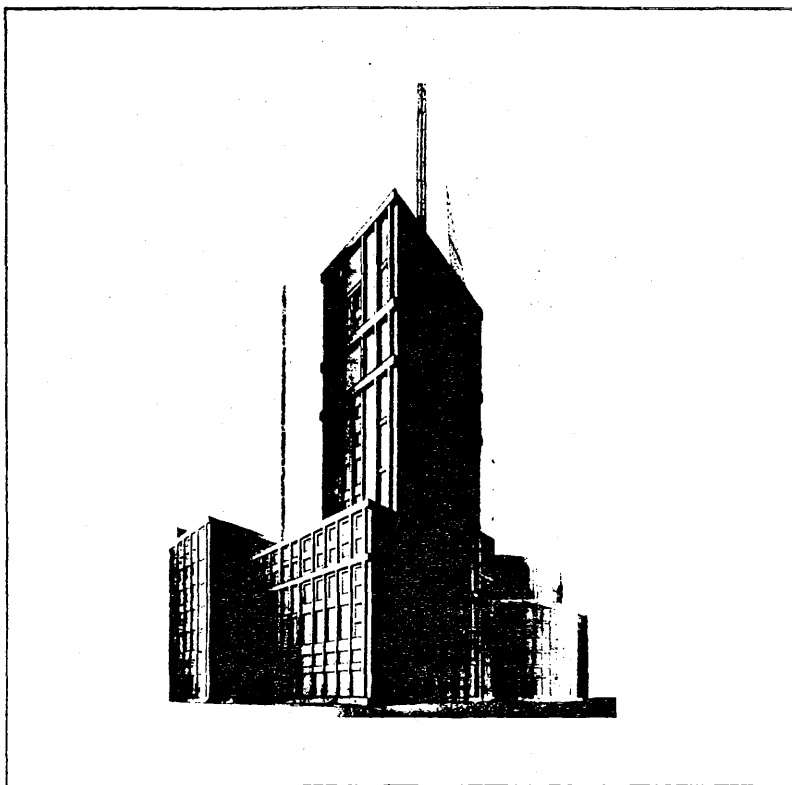


Fig. 59.- A. y V. Vesnin. Proyecto de concurso para el Palacio del trabajo. Moscú, 1924. Tomado de A. Behne: L'architettura funzionale.

De los constructivistas, Behne valora la orientación colectiva de sus obras que se opone al individualismo alemán.

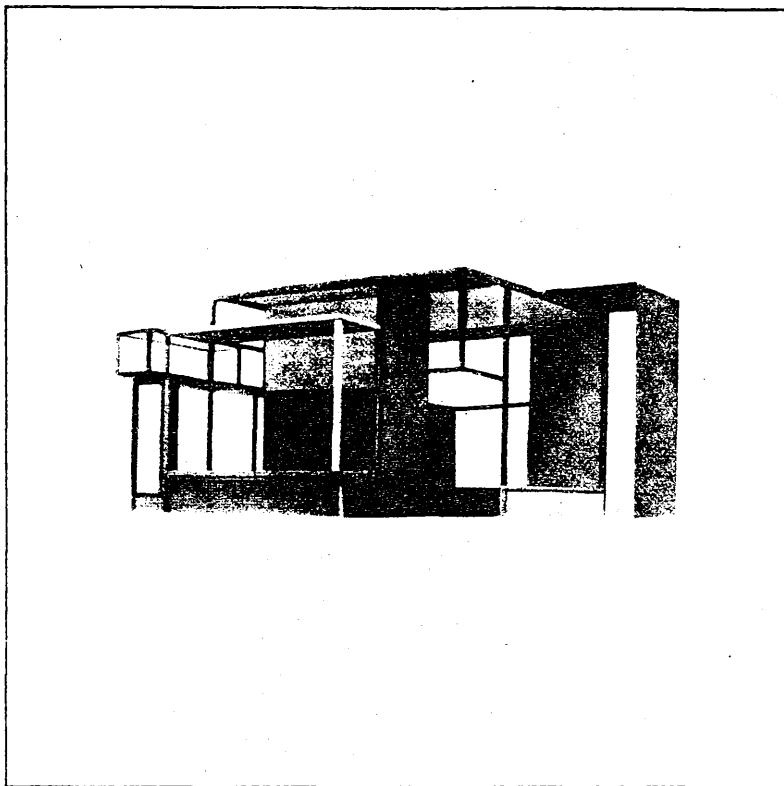


Fig. 60.- W. van Leusden. Sala de espera de tranvía con quiosco, 1923. Tomado de A. Behne: L'architettura funzionale.

Del movimiento Stijl Behne realta su defensa de la integración entre utilidad y belleza.

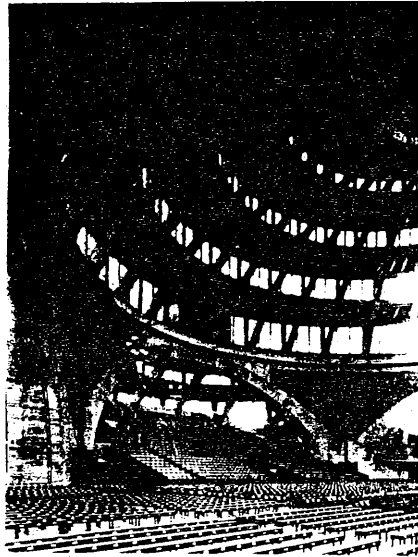


Fig. 61.- Max Berg. Interior de la Jahrhunderthalle, Wrocław, 1913. Tomado de W. Pehnt: La arquitectura expresionista.

El expresionismo es interpretado por Behne en relación con el mundo industrial, con las tendencias funcionalistas y con concepciones espacialistas.

II.- Arquitectura internacional, de Gropius

a) Sobre el orden general de las ilustraciones

1.- Hay noventa y cuatro en total.

2.- No hay orden cronológico.

3.- No hay orden geográfico.

4.- Hay, sin embargo, un fuerte orden visual. Gropius parte de la misma idea de ordenación por semejanzas de imagen que ya usara Behne, y recoge incluso muchos de sus mismos ejemplos, pero logra perfeccionar el sistema y el impacto visual de su obra es muy superior (figs. 62, 63, 64 y 65).



b) Sobre el contenido

1.- En el texto, Gropius defiende los aspectos funcionales y constructivos como puntos de partida de la nueva arquitectura, pero en las ilustraciones desplaza hacia la forma exterior el interés del observador. Se trata, por encima de todo, de destacar la imagen de la arquitectura moderna.

2.- En consecuencia, Gropius da mayor significado a la agrupación de edificios por sus rasgos formales definitorios que a la derivada de la semejanza de funciones o criterios constructivos (figs. 66, 67, 68, 69).

3.- Sólo hay tres imágenes, entre 94, que representen interiores. Ello contrasta fuertemente con los criterios de Behne y con las manifestaciones del propio Gropius en el texto (figs. 70 y 71).

4.- Los temas son similares a los mostrados por Behne, pero tienden a centrarse en viviendas y nuevos barrios.

5.- Desaparece casi del todo la documentación gráfica complementaria como apoyo al conocimiento de los edificios. No hay ni una sola planta.

6.- La eliminación del orden geográfico o cronológico, resaltando la homogeneidad de la imagen, refuerza la idea de que estamos ante algo "nuevo" e "internacional". (figs. 72 y 73).

c) Sobre la historia

1.- La reducción de obras anteriores a 1.920 respecto a lo mostrado por Behne es importante: éste incluía treinta; Gropius solamente diecinueve. Esta reducción no puede explicarse únicamente por el tiempo transcurrido entre las dos obras; además puede suponerse que Behne aportó nuevas ilustraciones a lo inicialmente previsto para la publicación, en 1.926, de Der moderne Zweckbau.

2.- Las fases históricas establecidas por Behne se han perdido, pero subsisten algunos de los ejemplos usados por éste. De la primera fase han desaparecido Messel y Wagner, mientras que permanecen Berlage y Wright (fig. 74). De la tendencia "funcionalista" se han perdido todos los ejemplos de Behne, aunque no sus autores: Scharoun, Häring o Mendelsohn siguen aportando imágenes, pero con obras de distinto carácter a las mostradas por Behne (figs. 75 y 76). No parecen recono-

cerse ya los fundamentos funcionales de la obra de los expresionistas. La tendencia "racionalista" sigue mostrándose en pleno vigor (fig. 77).

3.- También han desaparecido muchas de las tendencias de vanguardia citadas e ilustradas por Behne. No hay ningún ejemplo futurista. El neoplasticismo ofrece una imagen distinta a la que diera Behne: del énfasis en la estética y en el uso de los colores y superficies puras se han pasado a enfatizar el dinamismo y la dimensión espacio-temporal; el ejemplo es la casa Rosenberg, que no usa del color. El constructivismo ha quedado despojado de su imagen romántica y utópica; desaparecen los proyectos de monumentos y tribunas y sólo queda el Palacio del Trabajo de los Vesnin. El expresionismo ha sido totalmente erradicado.

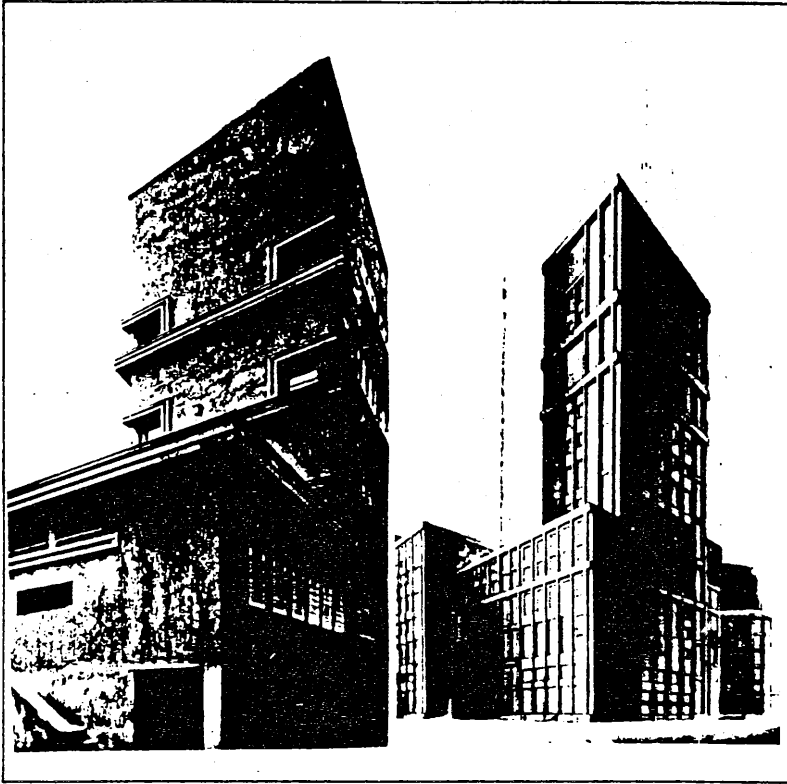


Fig. 62.- E. Mendelsohn. Fábrica textil Weichmann.

Fig. 63.- A. y V. Vesnin. Proyecto para el concurso del Palacio del trabajo. Moscú, 1922-23.

Tomados de Walter Gropius: International Architecture.

Conseguir una llamada de atención hacia la nueva forma, por medio del impacto visual, es el objetivo prioritario de Gropius.

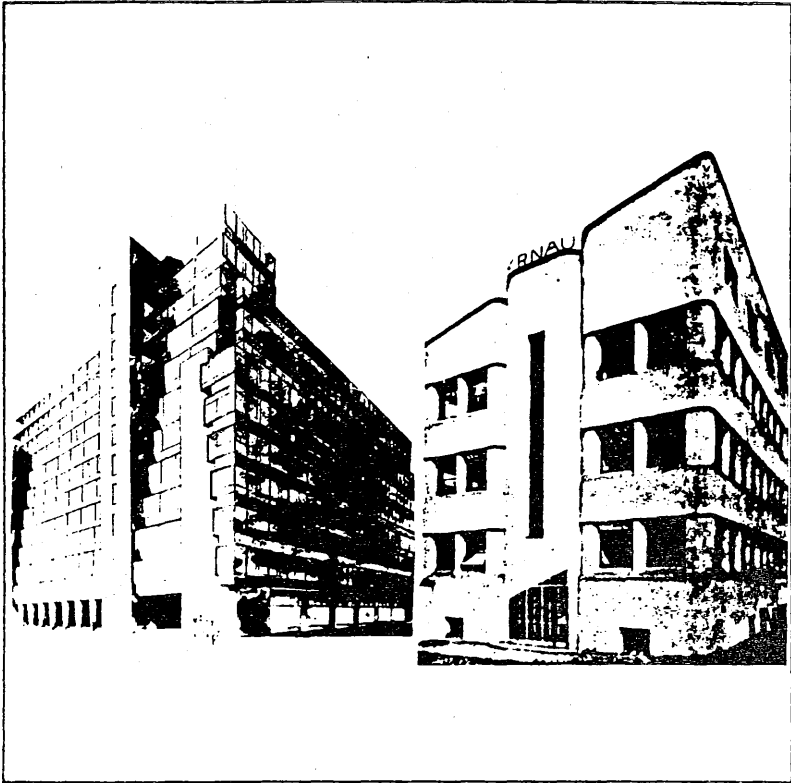


Fig. 64.- Mart Stam. Proyecto de edificio de oficinas. Dö-nigsberg, 1923.

Fig. 65.- A. Gellhorn y M. Knauthe. Edificio de oficinas. Halle, 1922.

Tomados de W. Gropius: International Architecture.

En estas ilustraciones Gropius trata de identificar formal-  
mente dos edificios que se destinan a los mismos usos.

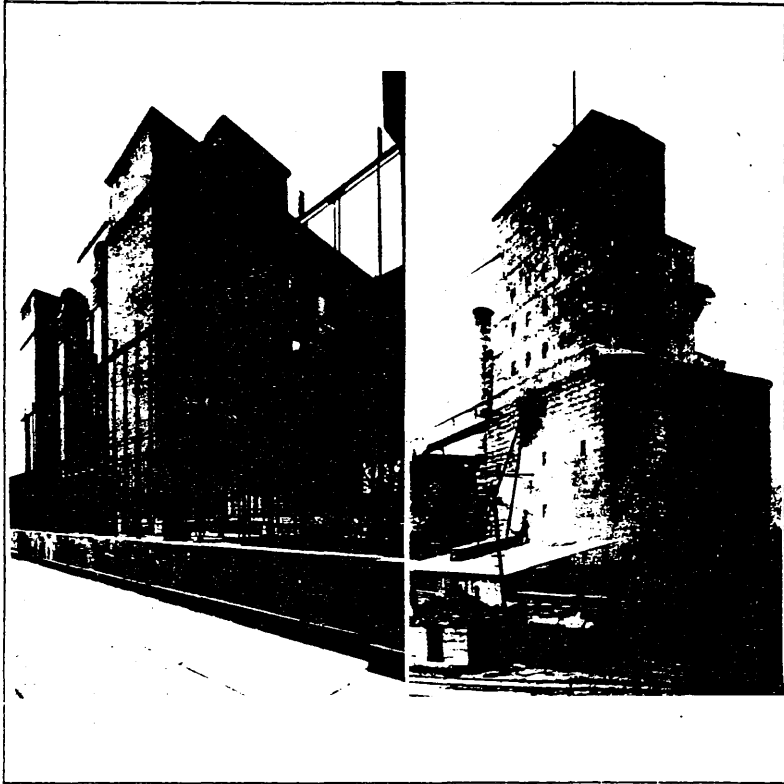


Fig. 66.- Frank Lloyd Wright. Edificio de oficinas Larkin. Buffalo, 1905.

Fig. 67.- Washburn-Crosby Co. Silo de grano. Minneapolis, h. 1910.

Tomados de W. Gropius: International Architecture.

Partiendo de una idea que ya había sido utilizada por Behne, Gropius agrupa los edificios con el fin de dar una imagen unitaria y homogénea de la nueva arquitectura, aunque éstos tengan funciones diferentes.

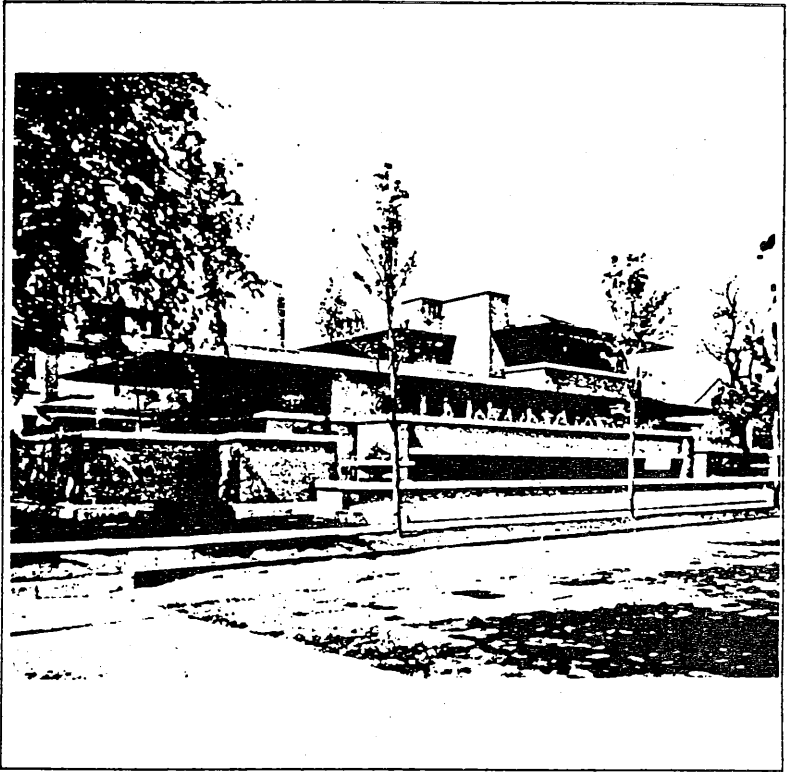


Fig. 68.- F.H. Wright. Casa Robie, Chicago, 1909. Tomado de W. Gropius: International Architecture.

La casa Robie de Wright y la casa de campo de Mies (fig. 69) son identificadas por Gropius en base a su organización formal, dinámica y abierta.

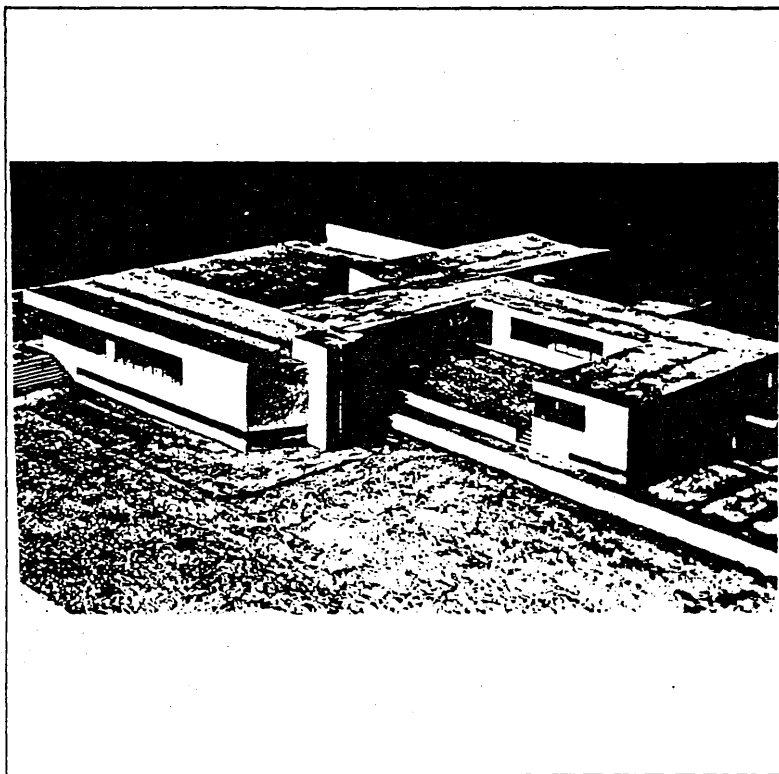


Fig. 69.- Mies van der Rohe. Casa de campo, maqueta, 1923.  
Tomado de W. Gropius: International Architecture.

En ambas obras (figs. 68 y 69) se resalta además su acusada horizontalidad.



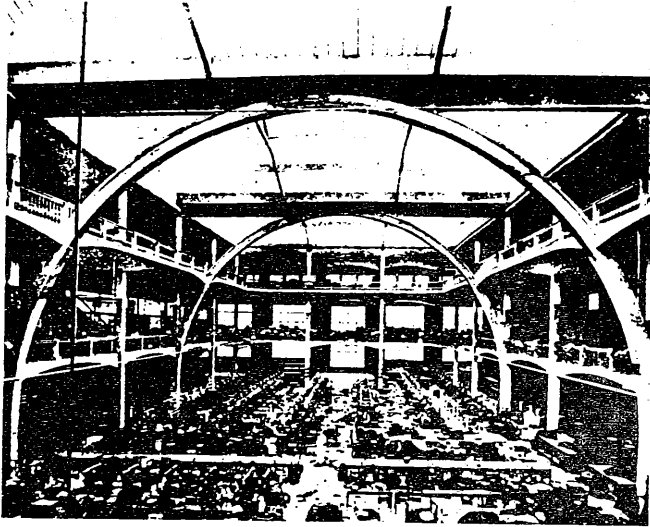


Fig. 70.- A. y G. Perret. Fábrica textil. París, 1919. Tomado de W. Gropius: International Architecture.

De Behne, Gropius recoge no sólo la intencionalidad de las ilustraciones, sino que recurre también a los ejemplos utilizados por aquel, como es el caso de esta obra de Perret, de la que Gropius resalta la estructura interna.

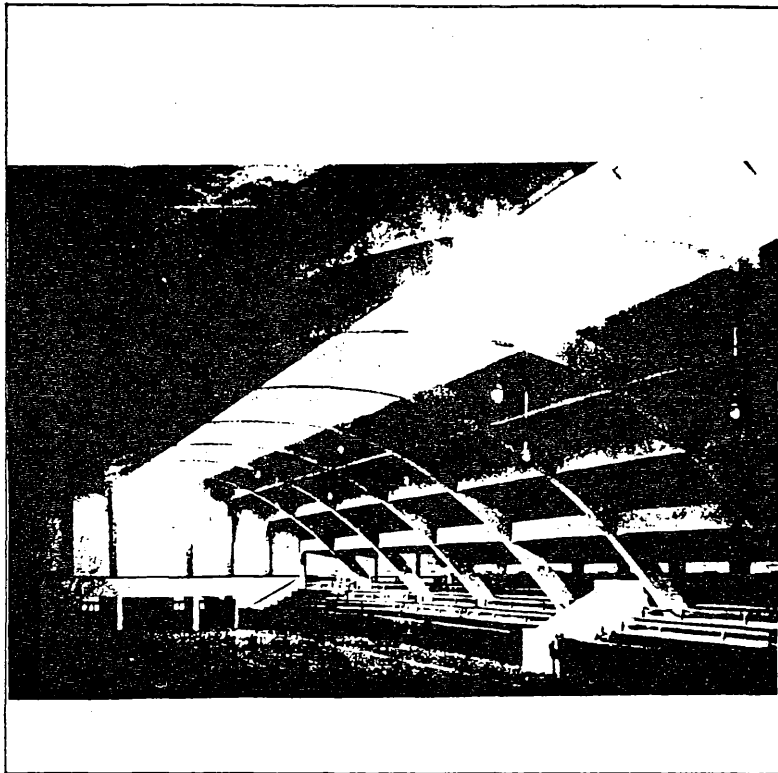


Fig. 71.- Bruno Taut. Mercado. Magdeburgo, 1922. Tomado de W. Gropius: International Architecture.

La Bolsa de Berlage, la fábrica de Perret (fig. 70) y el Mercado de Taut son las tres únicas ilustraciones del libro de Gropius en las que se ofrece una imagen del interior.

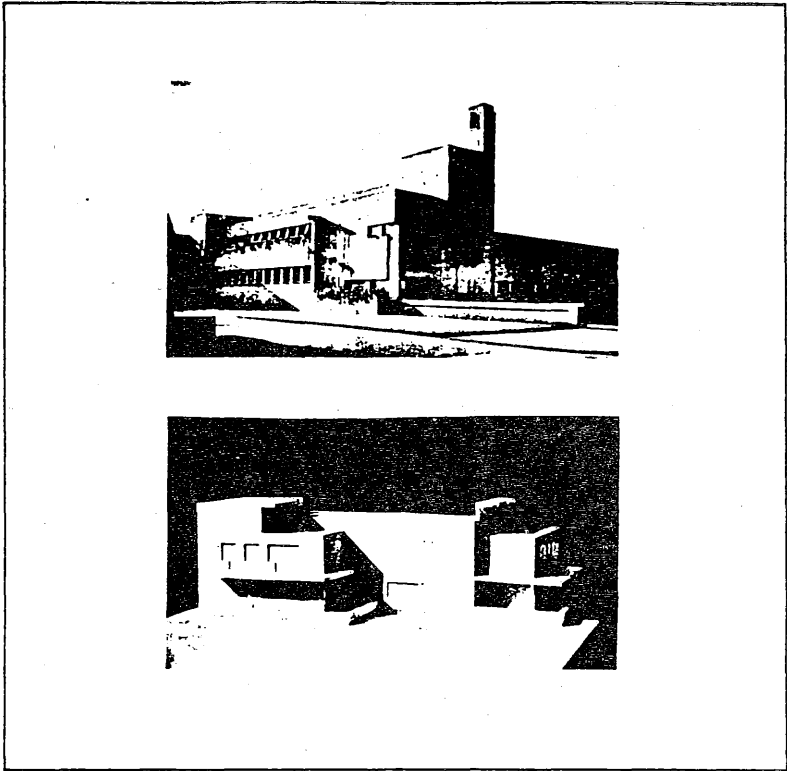


Fig. 72.- W.M. Dudok. Escuela. Hilversum, 1921-22.

Fig. 73.- W. Gropius. Maqueta de vivienda. Bauhaus, Dessau, 1925.

Tomados de W. Gropius: International Architecture.

La compaginación de las ilustraciones de obras de diversos países que muestran una gran similitud de intenciones y resultados (consideración de los problemas funcionales y su traducción en formas regulares y simples) permite a Gropius reforzar su concepto de arquitectura internacional.

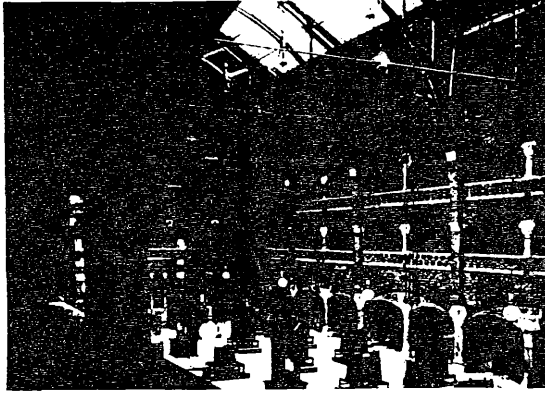


Fig. 74.- H.P. Berlage. Edificio de la Bolsa. Amsterdam. 1898-1903. Tomado de W. Gropius: International Architecture.

Con la obra de Gropius se inicia la tendencia a ofrecer una visión reductiva del pasado y de su influencia sobre la arquitectura moderna que pronto se generaliza a todos los arquitectos y críticos de los años veinte. A pesar de ello la obra de Berlage es considerada por Gropius un puntón importante de referencia.

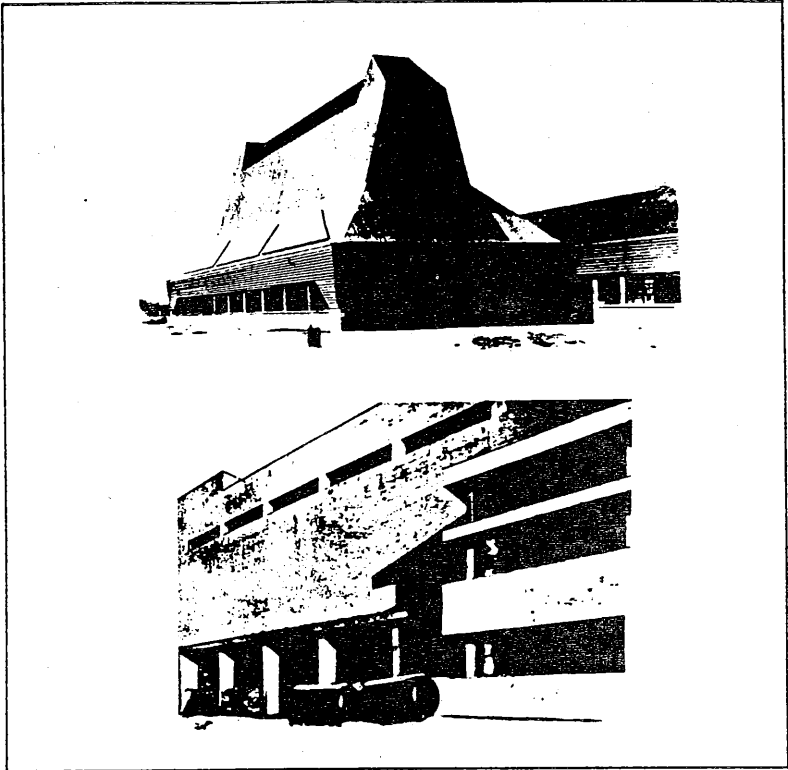


Fig. 75.- E. Mendelsohn. Fábrica de sombreros. Luckenwalde, 1921-23.

Fig. 76.- E. Mendelsohn y E. Laaser. Fábrica textil. Wüstegiersdorf, 1922-23.

Tomados de W. Gropius: International Architecture.

Gropius elimina todos los ejemplos que en Behne habían representado el funcionalismo orgánico y los sustituye por otras obras de los mismos arquitectos que encajan mejor en la tendencia "sachlich".

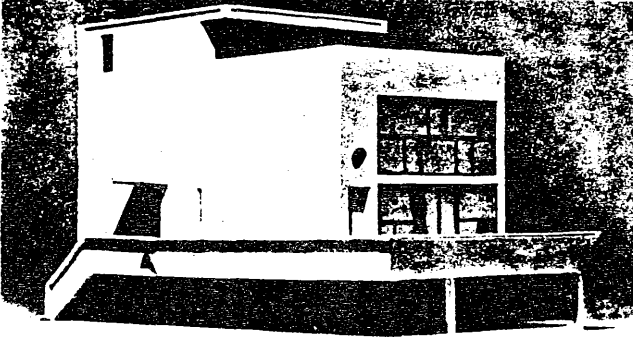


Fig. 77.- Le Corbusier y P. Jeanneret. Casa Citrohen, maqueta, 1921. Tomado de W. Gropius: International Architecture.

La tendencia que Behne había definido como racionalista y que quedaba, en su texto, representada por Le Corbusier se configura en la obra de Gropius como la principal tendencia de la nueva arquitectura.

La confrontación entre las obras de Behne y Gropius puede servir para entender el cambio operado en los críticos entre la primera y la segunda fases de los escritos de los años veinte.

El texto de Behne tenía un sentido profundamente analítico, mientras que el de Gropius tiene carácter de documento y tono de manifiesto.

Behne trataba de aclarar conceptos, establecer criterios, juzgar todos los acontecimientos producidos en los años anteriores, interpretarlos y sacar conclusiones de todo ello.

Gropius, simplemente, expone lo que hay. Da por resueltos todos los problemas, como si el largo camino recorrido por la arquitectura desde el siglo XIX para alcanzar esos resultados no hubiera existido. Usa frases hechas, etiquetas y consignas. Parte del supuesto de que la arquitectura nueva existe como de una evidencia; lo que importa entonces es solamente mostrarla.

Así que, en resumen:

- Behne ofrece una imagen rica y abierta. Gropius, estrecha y limitada.

- Behne entiende que la nueva arquitectura es un fenómeno multiforme. Gropius, que es única y monolítica.

- Behne suma, Gropius resta. Behne amplía, Gropius recorta.

- Behne trata de mostrar una realidad compleja. Gropius, una realidad reducida.

- Behne trata de ser verdaderamente "objetivo" (y la propia confusión de la realidad que estaba viviéndose hace que a veces dude o enturbie los conceptos). Gropius ofrece una realidad "objetiva" (y para ello, excluye a su arbitrio todo lo que no encaja con ella).



IV.- Nueva arquitectura internacional, de Hilberseiner.

a) Sobre el orden general de las ilustraciones

1.- Son ochenta y cinco en total.

2.- No hay ordenación geográfica ni cronológica.

3.- La imagen global es más uniforme aún que la ofrecida por Gropius; ya ni siquiera es necesario agrupar las ilustraciones por afinidades visuales, pues todas ellas constituyen de por sí un bloque único (fig. 78).

b) Sobre el contenido:

- 1.- La orientación de Hilberseimer es la que más claramente se corresponde con la Neue Sachlichkeit. Cuenta ya con un cuerpo de realizaciones suficiente como para eliminar todo ejemplo que pueda inducir a dudas (fig. 79).
- 2.- La idea que se ofrece del funcionalismo en nada se asemeja a la de Behne. No se trata ya de una tendencia, sino de una actitud, congruente con los uniformes criterios generales de la nueva arquitectura. Los ejemplos mostrados son de los más rigurosos arquitectos holandeses y alemanes (fig. 80).
- 3.- Las imágenes de interiores pretenden destacar el concepto de "espacio útil", y no el de "espacio modelado" que usara Behne. (fig. 81).
- 4.- Aparece el interés por el mobiliario, lo que muestra que el ideal de la Gesamtkunstwerk se estaba revitalizando.
- 5.- La consolidación de la nueva arquitectura como estilo se refleja en el interés por los detalles y soluciones de encuentro (figs. 82 y 83).
- 6.- Aporta documentación de los edificios mostrados mucho más completa que la de Gropius y aun que la de Behne; no sólo se adjuntan planos, sino también fotografías

desde distintos ángulos. Por eso, pese a haber similar cantidad de ilustraciones que en las dos publicaciones anteriores, los ejemplos mostrados son bastantes menos.

c) Sobre la historia:

1.- Hilberseimer exalta el presente y rompe todo lazo con el pasado.

2.- Salvo rarísimas excepciones (un dibujo de Sant'Elia, los edificios de Wright en Pasadena), no hay ejemplos anteriores a 1920.

3.- La imagen global ofrecida es más reductivamente "nueva" y sachlich que las de Behne y Gropius.

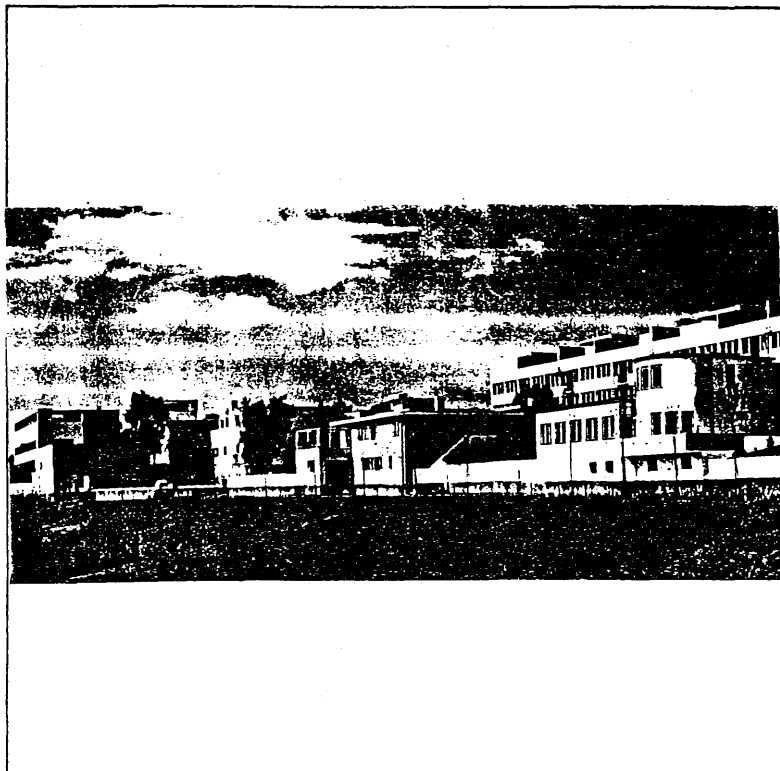


Fig. 78.- colonia Weissenhof. Stuttgart, 1927. Tomado de Ludwig Hilberseimer: Internationale neue Baukunst.

La primera ilustración del texto de Hilberseimer es como una declaración de intenciones: existe una nueva arquitectura y sus logros han quedado definidos en la Exposición de Stuttgart.



Fig. 79.- L. Mies van der Rohe. Edificio de oficinas. Berlín, 1923. Tomado de L. Hilberseimer: Internationale neue baukunst.

Hilberseimer identifica arquitectura y construcción y resalta la coherencia de forma y estructura en la obra de Mies.



Fig. 80.- Bruno Taut. Colonia Britz. Berlín. Tomado de L. Hilberseimer: Internationale neue baukunst.

Hilberseimer ofrece un extenso panorama de viviendas y barrios destacando así, la importancia que el estudio de este problema tiene para los nuevos arquitectos.

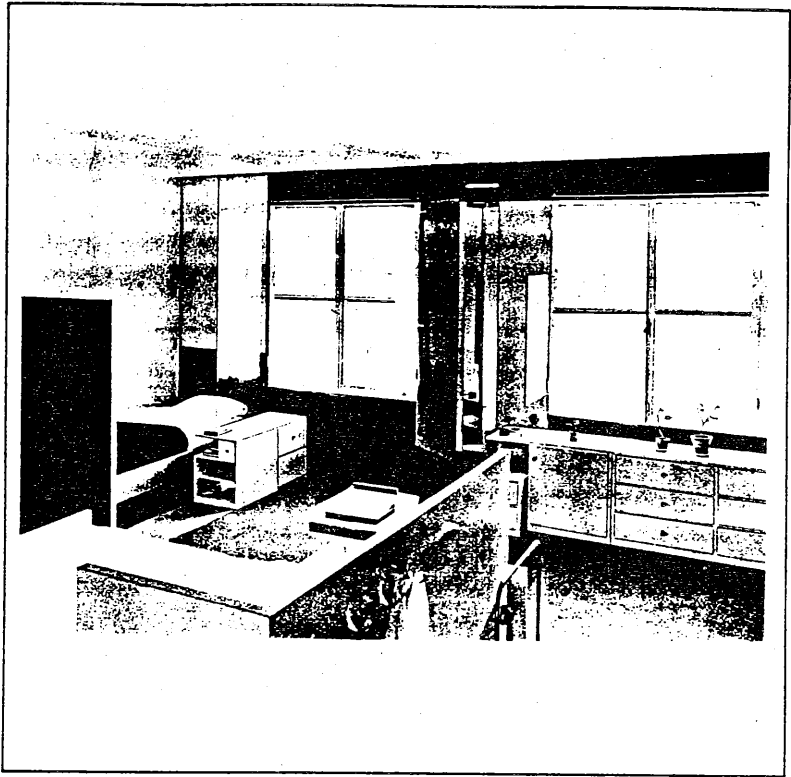


Fig. 81.- G. Rietveld. Interior de la casa Schröder, 1924.  
Tomado de Ludwig Hilberseimer: Internationale neue baukunst.

La funcionalidad de los interiores, que ilustra Hilberseimer, muestra la afirmación de las nuevas tendencias que afecta también al diseño de muebles.

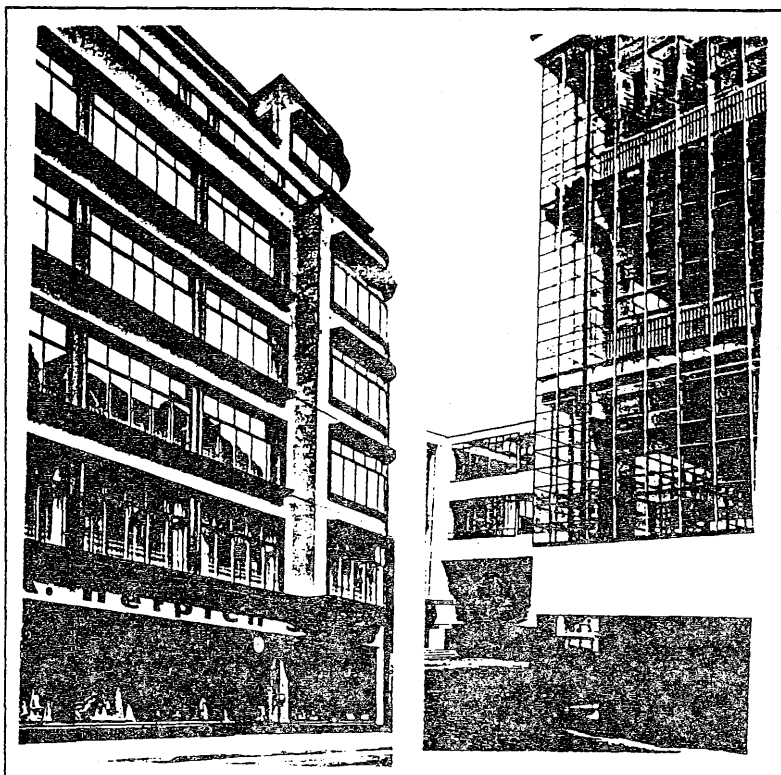


Fig. 82.- E. Mendelsohn. Peletería Herpich, Berlín, 1924.  
Fig. 83.- W. Gropius. Edificio de la Bauhaus. Dessau, 1925.

Tomados de L. Hilberseimer: Internationale neue baukunst.

A diferencia de Behne y de Gropius que ofrecían siempre una imagen general del edificio, a Hilberseimer le interesa destacar los detalles: esquinas, remates y encuentros.



V.- La arquitectura de la gran ciudad, de Hilberseimer

a) Sobre el orden general de la obra:

1.- Sigue un criterio de organización muy distinta al de las otras obras del período. Su texto es más extenso; las ilustraciones, también más numerosas (son 229), se integran en él.

2.- Se divide en tres partes: urbanismo, edificios y teoría. En la segunda, los ejemplos se agrupan por tipos funcionales (viviendas, edificios comerciales, rascacielos, naves y teatros, edificios de comunicaciones y edificios industriales).

3.- En cada grupo de edificios mostrados hay un cierto orden cronológico: se muestran primero ejemplos pioneros y se salta luego directamente a los más recientes.

b) Sobre el contenido:

1.- El significado urbano que se da a la arquitectura hace de esta obra un caso singular. Pero no hay propiamente un estudio urbanístico: la ciudad se presenta como el marco metropolitano de la nueva arquitectura.

2.- El paradigma de metrópoli es la ciudad americana, especialmente Nueva York.

3.- Parte de la intención de ser un complemento de Internationale neue Baukunst: la ciudad, los pioneros y la teoría son aspectos allí no tratados y que aquí forman la columna vertebral de la obra.

4.- Destaca la funcionalidad (no el "funcionalismo" de Behne) y mantiene la defensa del espacio útil.

5.- Partiendo de la idea de que la nueva arquitectura es "pura construcción", destaca sobre todo el modo en que ello se refleja en la forma.

c) Sobre la historia:

1.- Hilberseimer desvincula la arquitectura moderna del pasado, pero no elimina todos los ejemplos no estrictamente contemporáneos, como hace en su otra obra aquí estudiada.

2.- Muestra ejemplos pioneros del tránsito de los siglos XIX al XX, pero elude las referencias a la continuidad histórica entre éstos y la nueva arquitectura (figs. 85 y 86).

3.- En la selección de los pioneros, América tiene un papel preponderante.

4.- Desparecen las referencias a fenómenos intermedios entre los pioneros y lo nuevo (expresionismo, "funcionalismo" de Behne, etc.).

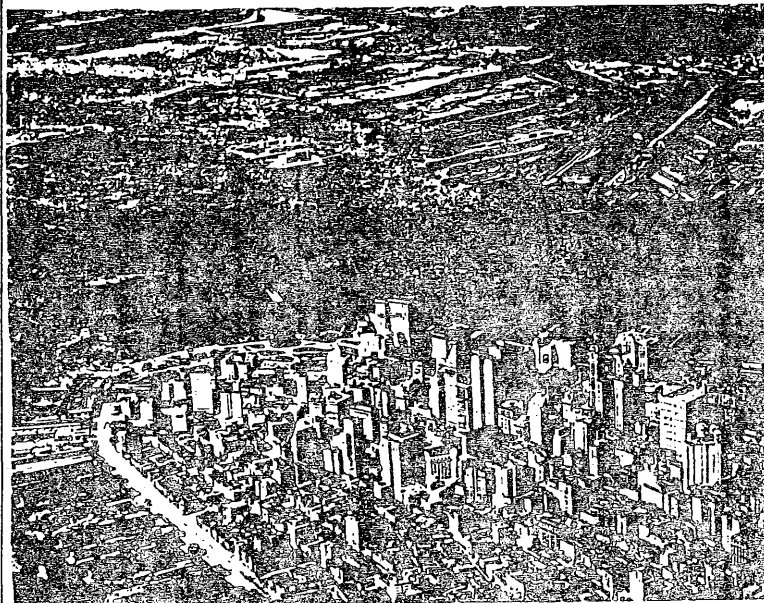


Fig. 84.- Nueva York. Vista aérea. Tomado de L. Hilberseimer: Internationale neue baukunst.

El modelo de gran metrópoli moderna es, para Hilberseimer, igual que lo había sido para Gropius, la ciudad de Nueva York.

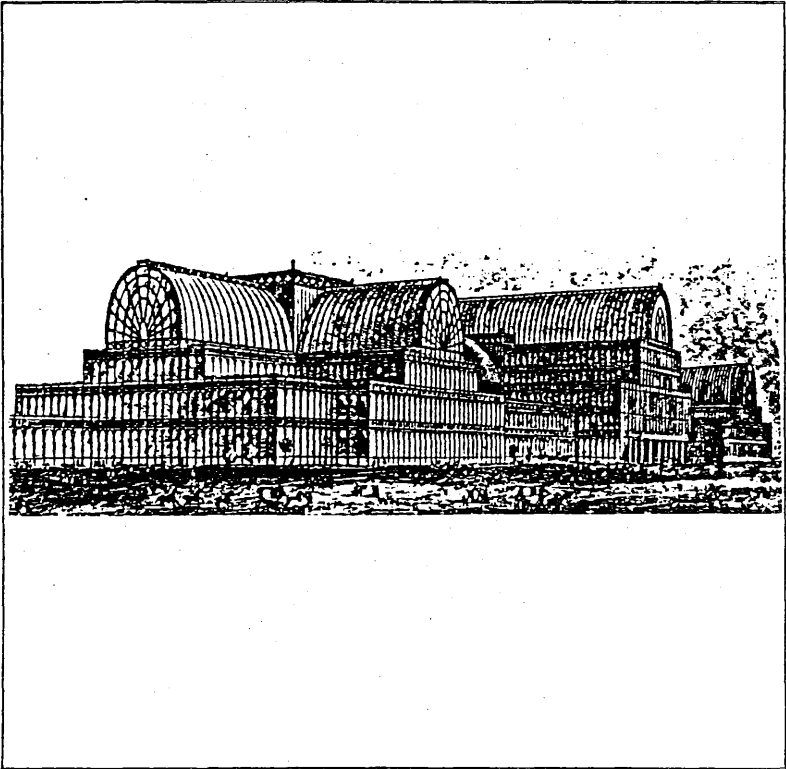


Fig. 85.- J. Paxton. Palacio de cristal. Londres, 1851.  
Tomado de L. Hilberseimer: Internationale neue baukunst.

Hilberseimer defiende el carácter pionero del Crystal Palace de Paxton en este tipo de construcciones porque fue el primero que manifestó su liberación con respecto a los sistemas de construcción en piedra.

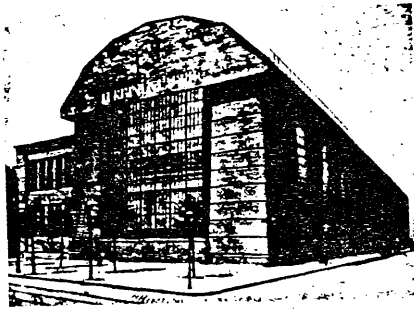


Fig. 86.- P. Behrens. Fábrica A.E.G. Berlín, 1909. Tomado de L. Hilberseimer: Internationale neue baukunst.

Hilberseimer toma partido por las construcciones industriales de los ingenieros de principios de siglo frente a las actitudes formalistas de los arquitectos. En concreto, critica a Behrens por haber creído necesario anteponer una fachada clasicista a su nave de turbinas.

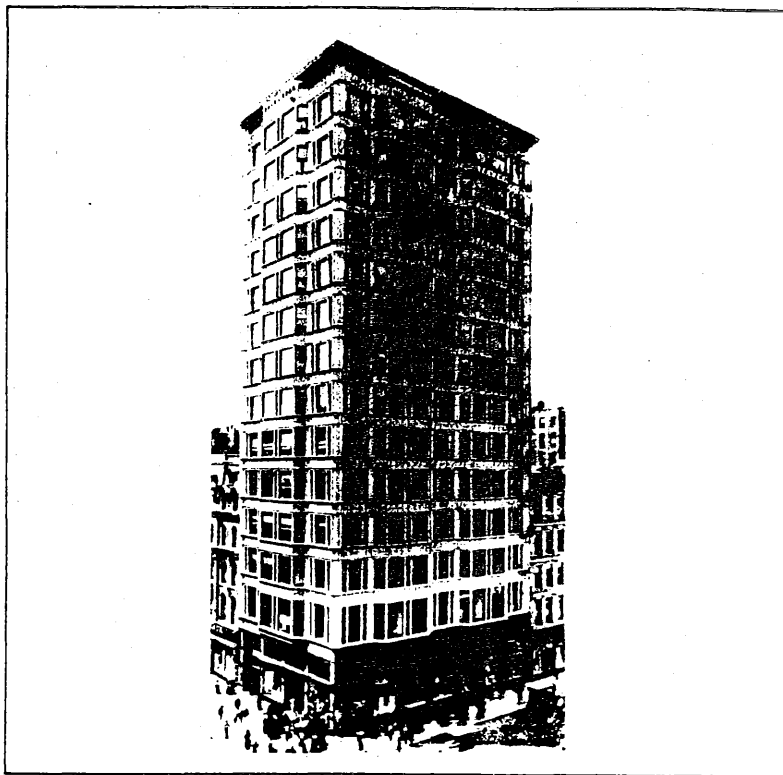


Fig. 87.- D.H. Burnham & Co. Reliance Building, 1894-95.  
Tomado de H.R. Hightcock: Arquitectura de los siglos XIX  
y XX.

Los grandes rascacielos americanos, así como los edificios comerciales son considerados por Hilberseimer como un importante escalón en la evolución de la arquitectura moderna. Sobre todo a partir del momento en que estas construcciones se liberaron de las envolturas que escondían sus estructuras metálicas.

VI.- La obras de Mendelsohn

a) Sobre el orden general de las ilustraciones:

1.- En Amerika, las imágenes se presentan como impactos desordenados. El criterio es transmitir la fascinación por un país nuevo, dinámico, multiforme y, en buena parte, caótico. (figs. 88 y 89).

2.- En Russland, Europa, Amerika el propósito es comparar distintos países y culturas. Para ello, Mendelsohn utiliza tanto la agrupación geográfica como la oposición contrastante, según conviene en cada caso para acentuar características locales o diferencias de unos lugares a otros.



b) Sobre el contenido:

1.- En Amerika, los EEUU se ofrecen como el paradigma de la modernidad. La gran industria, la concentración metropolitana, el desarrollo económico y tecnológico y la vida agitada son los temas principales. (Fig.90).

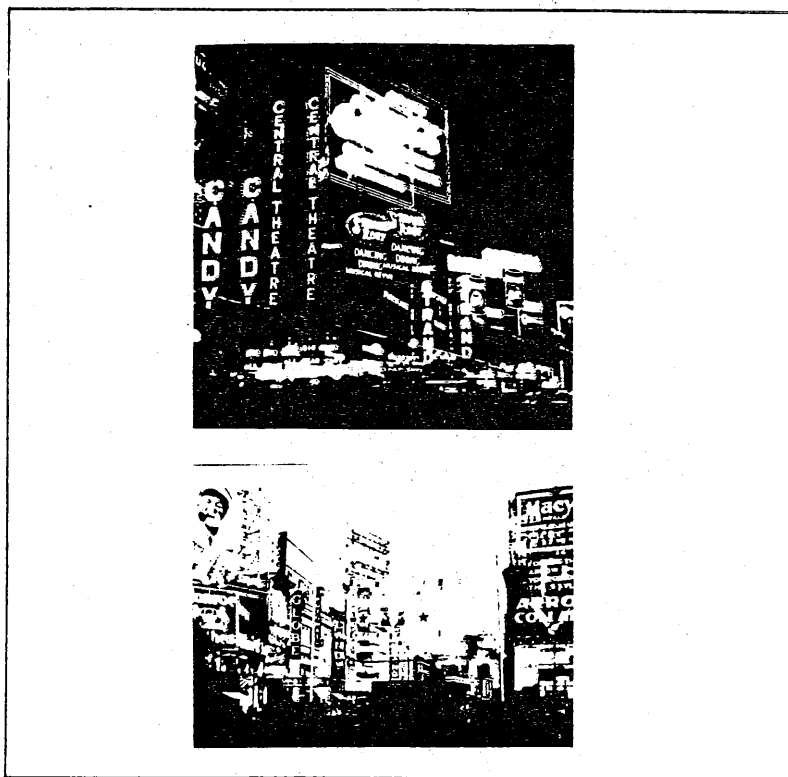
2.- En Russland, Europa, Amerika se presenta la Unión Soviética como un país vinculado a una cultura milenaria y lleno de nuevos proyectos limitados por el atraso técnico que se traducen en un romanticismo utópico. América es mostrada como un país práctico, ultradesarrollado y que vive exclusivamente el presente. Europa se halla en el medio y está llamada a lograr una síntesis de civilizaciones. (91).

3.- Mendelsohn se ve menos afectado que Gropius e Hilberseimer por el desarrollo más reciente de la arquitectura de vanguardia; su postura no tiene el rígido y excluyente contenido sachlich de la de éstos, y sus preocupaciones personales son las ya manifestadas años atrás (por ejemplo, el "dinamismo"). Se halla próximo a la tendencia "funcionalista" de Behne, y también a los llamamientos a la síntesis de éste.

c) Sobre la historia:

1.- Mendelsohn se despreocupa del camino histórico recorrido hasta la nueva arquitectura, pero no rechaza la historia en sí misma, como Gropius e Hilberseimer; simplemente, su atención se dirige hacia otro tipo de problemas.

2.- Mendelsohn concibe la nueva arquitectura como una opción de futuro, como momento de plenitud a alcanzar cuando llegue la síntesis que propone. Dentro de esta síntesis adquirirá sentido la unidad estilística que Gropius e Hilberseimer exaltan ya en el presente.



Figs. 88.- y 89.- Broadway de noche y de día. Tomado de E.Mendelshon: América.

La ciudad de Nueva York causa un tremendo impacto en Mendelsohn que trata de transmitir esa experiencia recogiendo en sus ilustraciones la imagen de la velocidad y el ritmo intenso de la moderna América.

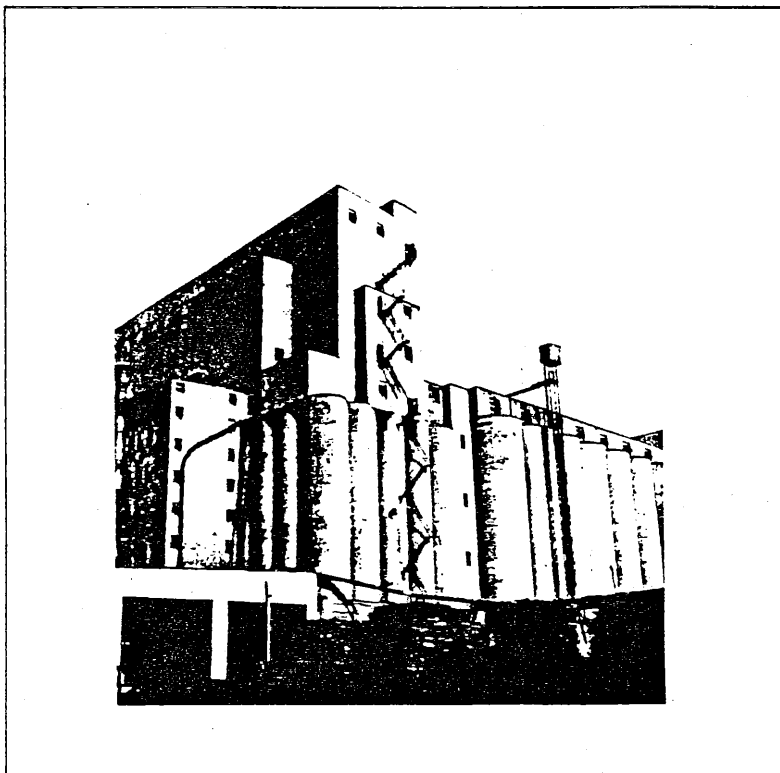


Fig. 90.- Silo de grano. Chicago. Tomado de E. Mendelsohn:  
América.

América representa, a los ojos de Mendelsohn, el mundo de la técnica y el progreso, que queda reflejado en sus edificios industriales.



Fig. 91.- Silueta sobre el Meseni. Tomado de E.Mendelsohn:  
Rusia, Europa, América.

Frente a la joven América, Rusia tiene que recorrer todavía un largo camino para superar los siglos de cultura milenaria que la atan al pasado y el retraso técnico que limita sus posibilidades creativas.

## NOTAS

### 2.5.- El rechazo al pasado

- (1).- L. Hilberseimer: La arquitectura de la gran ciudad, cit., pág. 98.
- (2).- C. Rowe: Neo-"clasicismo y arquitectura moderna, I, cit., en Manierismo y arquitectura moderna..., cit., pp. 124 (hasta el paréntesis) y 125 (resto).
- (3).- W. C. Behrendt: El estado de las artes y oficios, cit., en Form and Function, cit., pp. 142-144.
- (4).- C. Rowe: Neo-"clasicismo" y arquitectura moderna, I, cit., en Manierismo y arquitectura moderna..., cit., pág. 124.
- (5).- E. Mendelsohn: El problema de la nueva arquitectura, conferencia en el Arbeitsrat für Kunst, Berlín, 1.919. Hay versión española extractada en V. Conradas: Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX, cit., pp. 83-85.
- (6).- Gropius/Taut/Behne: El nuevo pensamiento en arquitectura, cit., en U. Conradas, op. cit. en nota anterior, pp. 70-74.
- (7).- R. De Fusco y G. Fusco: La "reducción" cultural (artículos inicialmente publicados en la revista Op. cit.), Alberto Corazón Ed., Madrid, 1.974. La cita está en el escrito de R. De Fusco: La "reducción" cultural en la proyección arquitectónica, pp. 77-132 (cf. el pasaje citado en pág. 83).
- (8).- R. De Fusco: La "reducción" cultural en la proyección arquitectónica, cit., en La "reducción" cultural, cit., pp. 84-85.

- (9).- G. Grassi: La construcción lógica de la arquitectura, cit., pág. 83.
- (10).- B. Zevi: Architectura in nuce. Una definición de arquitectura (1.964), Aguilar s.a.e., Madrid, 1.968, pág. 198.
- (11).- B. Zevi: Architectura in nuce, cit., ibidem.
- (12).- M. Tafuri: Teorías e historia de la arquitectura, cit., pág. 70 (el subrayado es del autor).
- (13).- W. Gropius: Arquitectura internacional, cit., pp. 3-4.
- (14).- De A. Sant'Elia y A. Marinetti: Manifiesto futurista, 1.914. Trad. cast. en U. Conrads: Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX, cit., pág. 55.
- (15).- N. Gabo y A. Pevsner: Manifiesto del realismo, 1.920, en Mario de Micheli: Las vanguardias artísticas del siglo XX, cit., pp. 397-402 (el pasaje citado está en pág. 402).

## 2.6.- EL RETORNO A LA HISTORIA



## 2.6.- El retorno a la historia

En febrero de 1.927 aparecía en Berlín el libro de Gustav Adolf Platz Die Baukunst der neuesten Zeit ("La arquitectura de los nuevos tiempos"), que conocería una segunda edición, corregida y aumentada, en 1.930. Esta obra señala un importantísimo cambio de tendencia en los escritos de la época, que vuelven a tomar a partir de este momento la línea inaugurada por Behne en 1.923.

La aparición de este libro precisamente en este momento coincidía con un cambio de mentalidad y de concepción de las tácticas de difusión del nuevo movimiento arquitectónico, pero fue un hecho ajeno, o al menos tangencial, a estas mutaciones. Comparado con los autores de los textos que hemos estudiado hasta ahora y en relación con las vicisitudes de la vanguardia alemana de esos años, Platz era prácticamente un francotirador. Sin duda había estado puntualmente informado

de cuanto ocurriera en los años anteriores, y vivamente interesado por ello, pero había permanecido personalmente un tanto al margen del agitado discurrir de las ideas y de las actividades de los grupos comprometidos. Había nacido en Cracovia en 1.881, es decir, que pertenecía a la generación de los autores hasta aquí analizados, aunque era algo mayor que todos ellos: tenía dos años más que Gropius, cuatro más que Behne e Hilberseimer y seis más que Mendelsohn. Su vida hasta ese momento había sido la de un profesional de la arquitectura dedicado casi exclusivamente a su trabajo, aunque impartió clases en la Technischen Hochschule de Charlottenburg en el curso 1.909-1.910 y fué redactor de la revista Baurundschau de Hamburgo entre 1.911 y 1.913. Desde esta última fecha venía desempeñando funciones de arquitecto municipal en la ciudad de Mannheim (1).

Sin duda, este alejamiento de Platz de las tareas directas de la "crítica operativa" le proporcionó una imparcialidad suficiente como para atacar sin empacho el problema de la fundamentación histórica del nuevo movimiento en unos momentos en que tal labor no entraba propiamente en los cálculos tácticos de sus mentores. Sin embargo, Die Baukunst der neuesten Zeit fué una obra muy oportuna, pues apareció, completa y disponible, en el exacto momento en que los principales protagonistas de la nueva arquitectura debían estar pensando que era necesario ponerse a escribirla. De hecho,

dos libros como Bauen in Frankreich, de Giedion, y Die neue Baukunst in Europa und Amerika, de Bruno Taut, que con toda seguridad, respondieron directamente a este nuevo giro estratégico, no se publicaron hasta uno y dos años después, respectivamente (2).

El acontecimiento concreto que más fuertemente impulsó este cambio fué la exposición de la Weissenhof, un barrio modelo promovido por la Deutscher Werkbund en Stuttgart al que ya hemos hecho mención varias veces y cuya construcción comenzó en febrero de 1.927, exactamente al mismo tiempo que aparecía el libro de Platz. Precisamente por ser tan extremadamente puntual la coincidencia, no pudo haber ninguna relación de causa a efecto entre ambos eventos, pues una obra tan voluminosa como Die Baukunst der neuesten Zeit, que en su versión de 1.927 tenía ya cerca de seiscientas páginas, tuvo que llevar una larga preparación. Como también se ha reseñado ya, la "crítica operativa" colaboró en apoyo de la trabajosa iniciativa de la Weissenhof con un lanzamiento editorial de campanillas, pero no fué el libro de Platz, sino la traducción alemana de Vers une architecture.

Los muchos tropiezos y dificultades con que se encontró el montaje de la Weissenhofsiedlung debieron convencer a los arquitectos de la Neue Sachlichkeit de que la aceptación por parte del público no iba a ser un camino de rosas, y

de que la asimilación de las escuetas y puras formas sachlich, tan alejadas de los gustos comunes, no quedaba garantizada con la mera emisión de cuantiosas e impactantes imágenes acompañadas de lacónicos textos laudatorios (3). La propia construcción del barrio modelo, verdadera presentación en sociedad a gran escala de la nueva arquitectura y ensayo general con tutti de lo que se pretendía fuera la nueva ciudad, buscaba ese contacto con el público, pretendía acostumar a éste a las nuevas formas por vía más efectiva que cuantas se habían empleado antes. La Weissenhof tuvo considerable incidencia en Alemania y fuera de ella, y se publicaron numerosos escritos recogiendo y analizando el acontecimiento (4). Entre los críticos de vanguardia, la preocupación por que esta experiencia fuera bien admitida por el público era patente. Por ejemplo, Giedion reflexionaba así sobre el asunto:

La exposición se ha inscrito efectivamente en la vida activa. Podemos reconocer su importancia en el hecho de que la arquitectura moderna se ha emancipado del laboratorio de vanguardia para situarse en medio de las grandes masas. Más que ningún otro movimiento, la arquitectura moderna no podrá mantener su vitalidad sin la colaboración activa de las masas, las cuales son, por el contrario, impotentes para resolver el problema. Es en este ámbito en el que la exposición de Stuttgart parece ser el germen del nuevo espíritu (5).

Las circunstancias, por tanto, estaban cambiando y, con ellas, las actitudes. Ya el que Giedion hable de la nueva

arquitectura como de un "movimiento" específico es sintomático y sobre ello volveremos luego. Pero ahora nos interesa destacar que el nuevo tipo de relación con el "exterior" tenía necesariamente que llevar a arquitectos y críticos comprometidos a la convicción de que era necesario un nuevo tipo de escritos. Como Behne intuyera, con escasa aquiescencia, cuatro años atrás, si el problema era que el público no apreciaba las nuevas formas por no estar habituado a imágenes de este género, seguramente era preferible a mostrárselas de golpe y porrazo realizar una argumentación "nueva", tratando de hacer comprender lo desacostumbrado a partir de lo acostumbrado. Es decir, que parecía pertinente explicar que aquellas formas no eran tan nuevas, sino que surgían como natural consecuencia de otras anteriores cuyo significado pertenecía ya al acervo común. En otras palabras, parecía pertinente recurrir a la historia. En esta coyuntura, la obra de Platz llegaba, efectivamente, como agua de mayo. Tal vez Platz, ajeno en buena parte a las polémicas de vanguardia, no fuera del todo consciente de la oportunidad de su trabajo y se hubiese limitado a apreciar que estudiar la evolución que desembocaba en la arquitectura que quería mostrar era, simplemente, algo de sentido común. Pero, sea como fuere, Die Baukunst der neuesten Zeit surgió justo cuando era preciso, con mucha mejor suerte de la que había tenido Der moderne Zweckbau, pues a los tres años de la primera edición podía ya Platz lanzar otra nueva, que incluía la crónica de lo

sucedido en el ínterin y recogía las ideas nuevas que habían ido apareciendo.

Ya desde las primeras páginas, Platz muestra una actitud muy diferente a la reductiva exaltación del presente que, según vimos, se producía a su alrededor. El Prólogo de Die Baukunst der neuesten Zeit arranca con estas palabras:

La época de que trata este libro comienza, en relación a la cultura, con la Revolución Francesa y, en relación a la técnica, con la invención de la máquina de vapor (6).

La fundamentación histórica de Platz no se remonta en realidad tan atrás, pero no cabe duda de que para nuestros fines es altamente esperanzador un comienzo como éste, en el que se propone al hombre contemporáneo que reconozca su contemporaneidad en su propia historia.

Salvo referencias a Schinkel (Schinkel era para los arquitectos alemanes del momento más un mítico ejemplo remoto a seguir que el punto de arranque de una línea de continuidad histórica), el desarrollo histórico de la arquitectura moderna que presenta Platz se inicia aproximadamente hacia 1.895. Es decir, que su esquema pionero, referencias teóricas remotas incluidas, coincide con el de Behne.

Pero Platz aún enriquece el modelo de origen de la nueva arquitectura que Behne diseñara, pues le añade las grandes construcciones de los ingenieros de todo el siglo XIX, que Behne conocía bien, pero que, según indicamos, no citaba sin duda por tratarse de unos ejemplos que debían parecer en exceso muthesianos. Ya vimos las complicadas piruetas que se hacían en Der moderne Zweckbau para sustituir estas referencias por otras de significado equivalente. Pero Platz, distanciado de los círculos de vanguardia, no debía ser del todo consciente de que Muthesius era tema tabú y, también en este caso empleando simplemente su sentido común, se hacía eco de lo que en Alemania era bien sabido desde antes de la guerra y razonaba así su definición de un punto de partida cronológicamente distinto para lo nuevo en la arquitectura y en la ingeniería:

Solamente hacia el cambio de siglo, la arquitectura como arte del espacio llegó a ser independiente y creativa. Nuestro material ilustrativo da un panorama de este proceso histórico que no es del todo pertinente, pues se ha considerado que no era necesario demostrar con imágenes el caos formal de la "arquitectura de estilo". Por ello, mientras que las ilustraciones comienzan con ejemplos de importantes construcciones ingenieriles del siglo XIX, nuestra exposición de la historia de la arquitectura se ha limitado en lo esencial al período que comienza en 1.895 (7).

Es en este asunto de la exclusión de Muthesius donde más claramente puede apreciarse que las bases historiográficas

de la arquitectura moderna estaban completamente asentadas en los años veinte en Alemania y que, por tanto, Pevsner no hizo en su Pioneros sino recoger lo que era de general conocimiento desde mucho tiempo antes de escribir su obra, sin que esta suponga restar a este autor los méritos que le corresponden por la claridad y eficacia con que supo ligar todo el material interpretativo que le venía dado.

Tal como este asunto se ha venido tratando hasta aquí, pudiera haberse creado la impresión de que esta conspiración anti-Muthesius en los escritos de vanguardia de la época es una interpretación especulativa. Sorprende que el viejo funcionario prusiano no aparezca citado por ningún lado; los autores alemanes tenían que conocerlo, tanto como a sus ideas. Protagonistas destacados de la nueva arquitectura (y antes, del expresionismo) habían trabajado codo con codo con él en la exposición de 1.914 en Colonia, aunque en su confrontación con van de Velde apoyasen a este último. Y si conocían y citaban las ideas de van de Velde, ¿por qué no hacían mención a que eran las "contratesis" de las "tesis" previamente enunciadas por Muthesius? ¿Y cómo explicar las obvias vendettas del intento de "toma" de la Werkbund bajo la dirección de Poelzig, o las complicadas vueltas y revueltas seguidas por Behne para orillar su invocación, o la sucesiva readopción de sus principales postulados en todo el proceso de formación de la Neue Sachlichkeit sin que en ningún momento se produjese



un reconocimiento de deuda, o la mera elección del término Neue Sachlichkeit sin recordar que la Sachlichkeit fué la divisa del antiguo agregado cultural del gobierno imperial en Londres? La hipótesis de la conspiración, de la omisión intencionada, permite que encajen todas las piezas, pero ¿es la única?, ¿puede probarse?, ¿no se trata de un mero recurso polémico?, ¿no sería más lógico suponer que los críticos y arquitectos de vanguardia conocían la intervención de Muthesius en los hechos pero no advirtieron su importancia hasta que Pevsner la sacó a la luz?

La confrontación entre las dos ediciones de Die Baukunst der neuesten Zeit permite despejar muchas de estas dudas. Porque Muthesius aparece citado en una de ellas y no en la otra. Pero, contra lo que parecería lógico, no estamos ante un olvido inicial luego subsanado, sino al contrario: la referencia a Muthesius aparece en la edición de 1.927, y Platz la suprime en la de 1.930.

Esta supresión es una auténtica censura, incluso técnicamente chapucera. En efecto, existe en las dos ediciones de esta obra un apartado que lleva por título Typus und Persönlichkeit ("Tipo y personalidad"), dentro del capítulo tercero, denominado Die Elemente der Stilbildung ("Los elementos de la formación del estilo") (8). El título ya sugiere que puede referirse a la polémica de 1.914 entre Muthesius y van de Velde, y

asi es. En este apartado, Platz define el concepto de "forma tipo", lo relaciona con la producción en masa, se refiere a la oposición entre artesanía e industria, alude al ideal de la Sachlichkeit, cita a Loos y habla de "edificios tipo", invocando algunos ejemplos recientes, como obras de Oud. A partir de aquí entraban en escena Muthesius y van de Velde en la edición de 1.927: Platz indicaba al primero como defensor de la tipificación y la homologación formal y relataba las discusiones de la asamblea de Colonia, con extensas citas a van de Velde como defensor de la "personalidad". Todos los párrafos dedicados al asunto, incluida una nota de cierta extensión a pie de página en la que se aludía a la fundación de la Werkbund y se explicaban las funciones de esta asociación, desaparecen como por arte de magia en la segunda edición, y se trataba de cuatro páginas completas, la segunda mitad del apartado Typus und Persönlichkeit.

El tajo es tan violento que resulta incomprensible en la edición de 1.930 hasta el propio título del apartado pues, por suprimir toda huella de referencia a la controversia Muthesius-van de Velde, el concepto de "personalidad" apenas queda mencionado en la nueva versión, ya que, para definirlo, Platz se había apoyado en 1.927 en las "contratesis" del arquitecto belga.

Esta orwelliana manipulación de la historia a posteriori

la hace Platz con tal notable torpeza que, a fin de aprovechar las galeradas y la compaginación de la edición primitiva, rellena los huecos dejados con ilustraciones de ventanastipo (en la primera versión se incluía una de madera y ahora se añade otra de hierro) y de sillas de Thonet, Marcel Breuer y Mies van der Rohe que no se citan en el texto. Así logra que el apartado se encabece y remate a las mismas alturas de página en ambas direcciones y que el libro en su conjunto no quede descabalado (9).

En el tiempo transcurrido entre las dos ediciones, Platz había pasado de ser el outsider que acierta a sacar a la luz el escrito preciso en el momento preciso a gozar de general reconocimiento precisamente debido a la circunstancia. Los contactos con el ambiente de vanguardia a que así tuvo acceso hubieron de determinar la autocensura de su libro. Esta historia del arquitecto municipal de provincias aterrizando en el campo vedado de la "crítica operativa" y pronunciando inocentemente el nombre prohibido recuerda, en verdad, muchísimo al cuento del traje invisible del rey confeccionado por el astuto sastre. Pero en este último caso, se trataba al fin y al cabo de un cuento, el final era feliz: el orgulloso pavoneo del monarca en cueros vivos ante el silencio culpable de los cortesanos cesaba de pronto al grito candoroso de "¡el rey está desnudo!". En cambio, en nuestra historia verdadera, el inocente es acallado. Que hubiera optado por incorporarse

al silencio espontáneamente una vez observado el ambiente existente, o que lo hiciera inducido por un consejero más avisado que él es algo que no puede saberse de momento, y tampoco alteraría básicamente el significado de la operación, la cual, por cierto, ya había sido advertida por Maria Grazia Sandri al confrontar las dos ediciones de Die Baukunst der neuesten Zeit en 1.984; sin embargo, esta autora italiana no intentó interpretar la situación, limitándose a comentar que le parecía "inexplicable" (10).

Cabría preguntarse por qué no se produjo esta misma supresión con la arquitectura del hierro del XIX, referencia predilecta de Muthesius tras la casa inglesa, más aún teniendo en cuenta que en la edición de 1.927 el único ejemplo citado de la misma en el texto (en las ilustraciones eran más abundantes) era una construcción inglesa, el Palacio de Cristal de Paxton, que coincidía además en el mismo párrafo (aunque no como dos fenómenos ligados entre sí) con el "Renacimiento de las Artes y Oficios".

Esta segunda mutilación no llegó a consumarse gracias a la ya citada aparición de Bauen in Frankreich de Sigfried Giedion, crítico nada sospechoso para los vanguardistas alemanes que supo ofrecer con esta obra una coartada, similar en significado y más fundamentada e históricamente sólida que la aportada por Behne con las fábricas y silos norteameri-

canos, a la construcción de un "Muthesianismo sin Muthesius". Referir a Francia el desarrollo del fenómeno y presentarlo como una línea continua sin fisuras desde el año 1.800 a Le Corbusier, como hacía Giedion, era un acierto pleno en las circunstancias que se estaban viviendo, y permitía a los alemanes reconciliarse con un importantísimo filón historiográfico.

De este modo, Platz no sólo no eliminó este fragmento de su historia, sino que lo desarrolló considerablemente, incluyendo dos apartados nuevos completos, en los que, siguiendo la senda marcada por Giedion a partir de las Escuelas organizadas en Francia por la reglamentación napoleónica, relataba la evolución de las construcciones ingenieriles galas ramificándose en las aportaciones de otros lugares, y dando así al fenómeno una dimensión internacional. El primero de estos apartados se dedica a las construcciones en hierro, y con él se inicia el repaso histórico de Platz. El segundo, dedicado al hormigón armado, se insertó en la fase que cronológicamente corresponde a su inicio, hacia 1.900 (11).

Platz ya se refería al fenómeno de la casa inglesa y, como se ha dicho, al "Renacimiento de las Artes y Oficios" dentro de su panorámica de pensamientos y fenómenos preoces. Los nombres de Ruskin y Morris aparecen en ambas ediciones, aunque no se profundiza demasiado en su aportación (12).

Platz define, como hiciera Behne, tres fases en el desarrollo propiamente arquitectónico del "nuevo movimiento", pero sus clasificaciones pierden los nítidos contornos teóricos de éste y adquiere más importancia la continuidad en el tiempo (Behne nunca manifestó en su Der moderne Zweckbau estar realizando un libro de historia, pero Platz sí lo hace). Los autores que cita como ejemplos son vueltos a citar en frases posteriores si su actividad continuaba, cosa que no hacía Behne, que definía primeramente actitudes o tendencias para después adscribir inequívocamente a ellas a los correspondientes arquitectos, salvo las raras excepciones que ya hubimos comentado en su momento (13).

En la fase pionera se mantienen los héroes de Behne y se añaden generosamente otros nuevos. Junto a Wagner, Berlage, Wright y Messel surgen Horta, Sullivan (aunque se le adjudica el nombre de Arthur), Loos, van de Velde, Olbrich, Riemerschmid, Pankok, Obrist, Josef Hoffmann y Behrens. Hay que aclarar que Platz considera esta fase más dilatada de lo que hiciera Behne pues, aunque la caracteriza por lo realizado "hasta 1.900", luego cita numerosas obras que abarcan casi completa la década siguiente. Con mucho, el personaje más destacado por Platz es Behrens. En un segundo plano quedan Wagner, van de Velde y Olbrich. También se adjudica cierta importancia a Berlage, Loos y Hoffmann; los demás "pioneros" están menos valorados en la concepción de Platz.

Platz no salta de este periodo heroico al estricto presente, sino todo lo contrario. Las fases siguientes que de la nueva arquitectura dibuja este autor son tan generosamente inclusivas, tan minuciosas en el intento de no olvidar nada de cuanto hubiera acontecido, que en ocasiones el criterio llega a ser demasiado ecléctico, y los datos principales ahogados en un mar de referencias secundarias. Esto ocurre en especial en la segunda fase de las que Platz presenta, la de menos tensión teórica de toda la obra, que parece más bien un fragmento "de compromiso" de la misma, dictado por el deseo de no herir la susceptibilidad o la memoria de ningún colega que estuviese en activo entre 1.900 y 1.914 y que tuviera alguna obra de interés que mostrar (12). Esta fase, pese a que el apartado que la encuadra se denomina "ruptura y propagación del nuevo movimiento desde 1.900", es también la más provinciana de cuantas Platz presenta, pues hace exclusiva mención de obras y arquitectos de su propio país. Bonatz resalta entre todos los autores citados, que son muchísimos, y tras él adquiere también importancia la figura de Tessenow.

Platz divide el desarrollo del nuevo movimiento (nunca deja de recalcar que la arquitectura moderna es un "movimiento") en la posguerra en dos etapas: la expresionista y la más reciente, que sólo en la segunda edición pasa a ser identificada ya con el término Sachlichkeit. La primera etapa es vista

por Platz como un fenómeno casi exclusivamente alemán y la segunda con un carácter internacional, que además se acredita y extiende un tanto en la revisión de Die Baukunst der neuesten Zeit desde 1.930.

El expresionismo es estudiado por Platz sin restricciones ni exclusiones de importancia, incluidas sus visiones fantásticas, sus concepciones utópicas y sus mitos poéticos. En la segunda edición se hacen algunas correcciones de orden menor; una de ellas es el propio título del apartado que comprende esta etapa, que indica un cierto escepticismo hacia ella: "Fermentación y aclaración después de la guerra". (15).

Los nombres, ideas y actividades más destacados del período expresionista son citados por Platz: el Bruno Taut de las visiones de Alpine Architektur y Die Stadtkrone (incluir las referencias a Scheerbart), su hermano Max, los Luckhardt (destacando más a Wassili), Hans Poelzig con sus visiones idealistas y sus grandes proyectos y construcciones teatrales, el Novembergruppe, Hugo Häring, Otto Bartning y sus espacios de culto referidos al mito de lo gótico, Hans Scharoun, Finsterlin, el teatro de van de Velde en la exposición de Colonia de 1.914 como antecedente, etc. El tema del espacio teatral servía ya en la edición de 1.927 para enlazar con la etapa sachlich; las referencias a Piscator son incluidas



en la segunda edición.

La visión de la nueva arquitectura ofrecida por Platz recoge la opción sachlich tal como sus protagonistas la estaban presentando y difundiendo. Ya se ha dicho que en la edición de 1.930 adopta además el término Sachlichkeit como denominación; el apartado que estudia las últimas realizaciones en Alemania se llama, precisamente, "la Sachlichkeit como principio formal" en esta segunda edición (16).

Lógicamente este es el apartado de Die Baukunst der neuesten Zeit que más variaciones sufre en las dos ediciones, con el fin de incluir en la segunda tanto las nuevas aportaciones canonizadas por las publicaciones de la "crítica operativa" como una visión más internacional y completa. Hay que reseñar que la primera edición estaba muy al día en cuanto a lo que en suelo alemán se estaba realizando; la nueva sede de la Bauhaus, por ejemplo, era ya entonces ampliamente comentada y celebrada. Sin embargo, las construcciones, ideas y proyectos extranjeros eran sólo tangencialmente estudiados en 1.927 (la arquitectura holandesa, y Oud en particular, eran prácticamente el único ejemplo), y en 1.930 adquieren amplio tratamiento. Le Corbusier es profusamente citado como teórico y arquitecto; Platz le dedica veinte páginas completas en la segunda edición, cuando en la primera no era siquiera mencionado (17). Los racionalistas franceses, como Lurçat, Guévrékian o Mallet-

Stevens, también comparecen por vez primera. Se nota aquí la influencia de Bauen in Frankreich, al igual que en la inclusión de Perret en la segunda edición en los apartados dedicados a los nuevos materiales. Junto a los ejemplos franceses, en 1.930 aparecen cuatro nuevos apartados de significado internacionalista: uno dedicado a Holanda, otro a Norteamérica, otro a Checoslovaquia y un último a "la solidaridad internacional de las nuevas construcciones": Platz usa la expresión neues Bauen que tanto repeliera a Le Corbusier para hablar de la expansión del nuevo movimiento, en la que cita hasta a ~~nuestro~~ García Mercadal (18).

§ Die Baukunst der neuesten Zeit era pues, ya en 1.927, una completísima visión de la arquitectura alemana del siglo XX, y en 1.930 se convirtió en una historia de la arquitectura moderna en su conjunto igualmente completísima, donde figuran la práctica totalidad de los nombres y obras que se hicieron canónicos en los estudios posteriores, en una línea cronológica continua que nace en la práctica totalidad de las referencias pioneras luego usadas por Pevsner y se desarrolla sin otras reducciones o exclusiones arbitrarias que el clamoroso caso de Muthesius que ya hemos comentado. Las ausencias que aún permanecían en esta segunda edición, bastante numerosas en lo referente a países situados fuera del ámbito de la cultura alemana podían ser rellenadas sin afectar en lo esencial a la línea argumental e historiográfica de Platz.

La arquitectura de los nuevos tiempos no fué un fenómeno aislado en la Alemania de aquellos días. Para corroborarlo está la obra Die neue Baukunst in Europa und Amerika de Bruno Taut, de 1.929.

El material que usa Taut para ilustrar los periodos de formación y desarrollo del Movimiento Moderno contribuye a consolidar los criterios sentados dos años antes por Platz, criterios que se harán tópicos, constituyendo una base tan fijamente definida para el estudio de la historia de la arquitectura que sólo en muy contadas ocasiones posteriores se ha planteado su revisión crítica, y nunca de un modo radical. En realidad, se trata, como la de Platz, de una obra mucho menos revisable en cuanto a fundamentación historiográfica que Pioneros de Pevsner o Espacio, tiempo y arquitectura, de Giedion (aunque éstas posean, sin duda, mucho más valor teórico), pues no contiene las manifiestas reducciones que estos estudios practicarán años más tarde en el cuerpo total de la arquitectura moderna.

No le cabe a Taut el mérito de la originalidad en este proceso de consolidación, pues sus ejemplos más significativos y los periodos cronológicos que fija los toma en líneas generales de Behne y Platz, aunque sí puso su granito de arena añadiendo una importancia mayor a fenómenos pioneros ingleses, lo que contribuye a restringir aún más el valor de novedad

de los estudios de Pevsner.

En cualquier caso, y dejando a un lado sus presumibles pretensiones personales, Taut es más un profesional de la arquitectura que un historiador o un teórico. Hemos visto anteriormente que, en ciertos aspectos, esto da una dimensión positiva a Die neue Baukunst..., pero la necesaria objetividad a que debe aspirar toda obra histórica se ve resentida por ello. Los criterios de Taut, cargados de una subjetividad en la que plasma directa o indirectamente su experiencia personal, dificultan una sistematización crítica que nos permita entender cómo y por qué selecciona los hechos arquitectónicos, desde qué punto de vista aborda su análisis o de dónde surgen los principios valorativos que les aplica.

En efecto, resulta difícil explicar su selección de ejemplos de la arquitectura del pasado caracterizados por una actitud renovadora, internacionalista, racionalista, tendente a una mayor lógica constructiva, a la correcta utilización de los materiales y a la adecuada solución de los requerimientos funcionales con argumentos que vayan más allá de la mera observación de que es la propia actitud vanguardista de Taut, ligada al espíritu de la Neue Sachlichkeit, la que dicta tal selección.

Del mismo modo, su valoración de las obras arquitectónicas

del Movimiento Moderno realizada con la pretensión de transformar la sociedad por medio de la arquitectura, debe entenderse fundamentalmente como una proyección reminiscente de los años de sus primeros escritos y de sus primeras actuaciones utópicas.

Taut organiza todos estos hechos arquitectónicos en torno a dos periodos bien diferenciados: uno, que llama "el temprano desarrollo", que abarca hasta 1.914 hundiendo sus raíces en el siglo XIX; otro, correspondiente ya al pleno Movimiento Moderno, que principia al resolverse la Gran Guerra.

El primer periodo está a su vez marcado por dos etapas: una corresponde a las aportaciones aisladas de los arquitectos decimonónicos de punta; la otra va de 1.900 a 1.914, caracterizándose por un afán renovador más internacional y generalizado, en franca oposición a lo que Taut llama "el romanticismo tradicional". Vemos, por tanto, que Taut emplea el mismo esquema histórico que definiera Behne y tomara luego Platz; es también el mismo que más tarde aparecerá en los Pioneros de Pevsner.

Para Taut hay que remontarse un siglo para hallar los orígenes del Movimiento Moderno, pues hacia 1.830 comienzan a manifestarse signos de un proceso de renovación cuyos líderes están en todos los países, aunque su desarrollo más significativo

corresponde a Inglaterra, Alemania y Francia. Los catalizadores de esta renovación son para Taut: 1, las preocupaciones teóricas; 2, el cansancio formal, y 3, el desarrollo técnico.

Como ejemplo de las preocupaciones teóricas, Taut señala la definición de Schinkel de la arquitectura como "convergencia entre el propósito y el material", pero interpreta que es Inglaterra el país que va a tener mayor trascendencia en la renovación del pensamiento arquitectónico, lo que es debido, siempre según Taut, a la situación política consolidada en una larga tradición democrática.

Hasta en esto se nota que los escritos de la época obedecían a un proceso de consolidación escalonada, en el que cada obra recogía el material aportado por la anterior, añadiendo nuevos datos que, en conjunto, pasaban al autor siguiente, y así sucesivamente: a la referencia remota de Schinkel, ya hecha por Behne, añadió Platz la de Inglaterra, con Ruskin y Morris en el origen. Ambas son tomadas por Taut, que les añade, precisamente, las tres piezas que faltaban para completar el esquema pionero de Pioneros: La traslación del regeneracionismo morrisiano de la artesanía a la máquina, su concrección en la concepción de la casa inglesa, y el aprecio de Muthesius por ésta, con la consecuencia de la difusión de su valor sachlich en Alemania. Veamos cómo expone Taut el primero de estos asuntos:

El mayor esfuerzo mental y filosófico para explicar los cambios habidos en las concepciones artísticas emana de Inglaterra, hacia el final del siglo XIX... Estas explicaciones filosóficas, especialmente las de John Ruskin, crearon una nueva escuela de pensamiento, que muy pronto se manifestaría en los esfuerzos de Gordon Graig por mejorar la situación y en los que hizo en igual sentido con las artes aplicadas William Morris. Ruskin, sin embargo, en su lucha contra el abuso de la máquina, estaba tan dominado por sus sentimientos que llegó a convertirse en su enemigo, pero, a través de su predilección por el trabajo hecho a mano, tuvo éxito, quizá sin intentarlo, en la mejora del trabajo mecánico, ayudando a dotarlo de algo que no existía en aquellos momentos: un standard de calidad (19).

Taut señala a continuación que este espíritu contribuyó a la mejora del standard de calidad de los productos ingleses en muchos campos industriales, destacando la manufactura de tejidos. E inmediatamente explica que se desarrolló en suelo británico el interés por trasladar al problema de la vivienda estos principios, aunque añade: "Aplicado a la construcción de casas, lo que engloba verdaderamente más cuestiones estéticas, se apreció en seguida que las dificultades eran mayores". Taut cita, entre aquellos que lograron vencer tales dificultades, a Baillie Scott, Ashbee y MacKintosh y, en relación con ellos, a Newton, Unwin y Parker (20). Por fin, Bruno Taut se refiere a Muthesius como el hombre que supo comprender la importancia del movimiento inglés de "renacimiento doméstico" y divulgarlo en Alemania:

En aquellos momentos, la arquitectura inglesa

era considerada la mejor de Europa, ejerciendo sobre el continente la más poderosa influencia. Mientras, Muthesius, con sus traducciones de obras inglesas sobre el tema y con sus propios escritos y edificios, se convirtió a sí mismo en el más ferviente protagonista de la difusión de las casas inglesas y los jardines paisajísticos en Alemania (21).

El círculo de la fundamentación histórica del período pionero queda así cerrado. Si sumamos la imagen de defensor de las formas-tipo en el seno de la werkbund y en oposición a van de Velde que diera Platz de Muthesius, con la que acabamos de ver ofrecer a Taut, el significado que Pevsner dará de esta figura siete años después está completo. Queda la duda de cómo es posible que un hombre tan vinculado a los grupos de vanguardia como Taut pudiera atreverse a tocar el tabú de Muthesius, después de haber visto el casi increíble episodio de su censura a posteriori por parte de Platz. La explicación en realidad es la misma que puede darse al hecho de que Pevsner lo hiciera en 1.936. Taut estaba publicando en Inglaterra, ya que, como se ha dicho, Die neue Baukunst in Europa und Amerika se editó simultáneamente en Stuttgart y Londres. Esta edición inglesa titulada Modern Architectur es la que hemos usado aquí. Desgraciadamente (ya se ha indicado que estos textos de los años veinte no son hoy de fácil acceso) no hemos podido disponer de la edición de Stuttgart, pero no sería de extrañar que la referencia a Muthesius hubiera desaparecido de la misma. Queda esta cuestión en suspenso



hasta que ulteriores estudios más minuciosos permitan comprobarla.

Vamos a finalizar este apartado con una breve recensión del escrito de Taut del que nos estamos ocupando. No es necesario reiterar más los comentarios, pues podrá comprobarse que no sólo el tema de los pioneros, sino la estructura toda de esta obra, revela la tantas veces citada consolidación historiográfica de los años veinte alemanes.

Después de estas referencias a Inglaterra, Taut señala que la búsqueda de fuentes para la definición de un nuevo lenguaje formal, necesidad provocada por el cansancio formal que las referencias estilísticas tradicionales habían llegado a producir, es un empeño progresista cuyo origen se halla igualmente en el pasado siglo. Paulatinamente se van abandonando los modelos clásicos y medievales en pos de nuevas formulaciones que resulten acordes con los nuevos tiempos, y también en este caso es Inglaterra la que más aporta en relación con los demás países europeos, sobre todo por la tendencia a una mayor racionalidad que Taut ve en la arquitectura doméstica británica de las últimas décadas del XIX, que traspasa al continente sus objetivos básicos de comodidad y simplicidad, influyendo notablemente en el replanteamiento del lenguaje formal, que comienza a verse determinado por estos objetivos tanto como por los de predeterminación estilística.

La referencia al proceso de formación del ideal de la Sachlichkeit a principios de siglo es, también en este caso, inequívoca, y nos coloca de nuevo frente a la certidumbre de que en la Alemania de esos años se conocía verdaderamente todo lo que había sucedido y en qué orden se había dado; el silencio sobre ciertos aspectos no era debido a la ignorancia sino a la compleja situación que desde tantos puntos de vista hemos descrito.

Como tercer fundamento renovador, Taut indica la importancia de los avances técnicos, principalmente concretados en la utilización de nuevos materiales como el hierro y el cristal. Considera un mito de nuestro tiempo el Palacio de Cristal de Paxton para la Exposición Internacional de 1.851, y se señala, usando como fuente principal la obra de Giedion Bauen in Frankreich, que Francia es el país que lleva las riendas en este aspecto, debiéndose el papel decisivo que desempeña al desarrollo que allí adquieren las construcciones de ingeniería, como mercados, edificios para Exposiciones, etc..., desarrollo que cobra especial relieve a partir de 1.860, y que continúa dando frutos durante un prolongado período; así Taut considera su propia obra para la exposición de la Werkbund del año 1.914 como deudora de esta tendencia y paradigma de la utilización arquitectónica del cristal, como más adelante veremos.

El siglo XIX constituye para Taut el periodo en que, a partir de las tres líneas fundamentales de renovación señaladas, se va desarrollando un nuevo espíritu que acabará culminando en la arquitectura del Movimiento Moderno. La imagen que da Taut del pasado siglo queda caracterizada por una serie de esfuerzos individuales que, a distintos niveles, van a definir los puntos de origen de las trayectorias que convergerán en la arquitectura del XX. Pero en realidad, exceptuando el estudio que hace del desarrollo técnico y los ejemplos concretos reseñados más arriba, no hace excesivo hincapié en la trascendencia de este periodo.

Taut indica que en el tránsito del siglo estos esfuerzos fragmentarios anteriores llegan a cuajar en una arquitectura que rompe con los moldes tradicionales. En consecuencia, la etapa comprendida entre 1.900 y 1.910 está jalonada por la actividad de una serie de arquitectos que generalizan, internacionalizan y unifican las aportaciones dispersas, y la idea de una posible renovación arquitectónica pasa a ser algo compartido entre profesores, estudiantes y arquitectos, aunque el público no directamente ligado a la arquitectura, ya sea desde un nivel profesional o docente, esté todavía muy lejos de participar de este espíritu.

Esta tendencia de la primera década del siglo está para Taut ejemplificada en la actitud de una serie de arquitectos

que como Berlage en Holanda, Wagner y más tarde Loos en Austria, Messel en Alemania o Mackintosh en Escocia, replantearon la arquitectura desde unos supuestos de sentido común, persiguiendo objetivos como la racionalidad en el uso de los materiales de construcción o la iluminación y claridad en los edificios, y postulando un generalizado rechazo de la ornamentación excesiva. Esta búsqueda común es suficiente para Taut como definición del carácter unificado de las distintas actitudes; para nada le interesa tomar en consideración otros factores, como las posibles vinculaciones de estos arquitectos con las poéticas figurativas contemporáneas.

Por otro lado, salvo genéricas referencias, la aportación de Taut al estudio de este período es poco aclaratoria. Cuando habla de obras y arquitectos concretos, se muestra impreciso y utiliza términos de escaso contenido arquitectónico, más cercanos a la visión de un crítico de arte que a la de un arquitecto practicante y más conectados, en su concepción sobre el valor de los nuevos materiales y la luminosidad que son capaces de definir, a la utopía poética de Scheerbart o a la reivindicación moralista de la sinceridad de Ruskin que a opciones racionalistas arraigadas en Schinkel y Semper o en Viollet-le-Duc.

En otras palabras, al enjuiciar obras de arquitectos de este periodo, Taut se fija en aspectos sensibles ligados

a la experiencia inmediata o incluso en aspectos éticos que en la lógica tectónica, utilizando términos como "espontánea frescura" y "encanto natural" en edificios de Wagner o Mackintosh o describiendo la "cristalina pureza" de la Bolsa de Berlage. Cuando habla de Wright se refiere más a la buena acogida que sus obras tienen en Europa que al particular interés de las mismas. En esta repetición literal de los "pioneros" de Behne pervive el Taut expresionista.

A partir de 1.910 considera Taut que se da un gran paso hacia adelante en el desarrollo de la arquitectura, porque se supera el dualismo decimonónico entre arquitectos e ingenieros que, en su opinión, reflejaba la decadencia arquitectónica de la época anterior, que se resuelve en estas fechas con la arribada de un acuerdo "definitivo" entre técnica y forma.

Los principales representantes de este período son, siempre para Taut, Behrens, Gropius y Meyer; valora en ellos la utilización del vidrio en sus edificios. Ya hemos señalado que Taut considera su propio pabellón para la Exposición de Colonia de 1.914 como un paradigma del empleo de este material, como una obra "destinada a demostrar el uso del vidrio en todo su variado encanto estético... para ilustrar... todo lo que el vidrio podría lograr hacia la sublimación de la intensidad de nuestras vidas".

Como hemos visto en otros casos, también aquí Taut vincula su obra concreta a actitudes generales propias de los movimientos de arquitectura contemporánea; su juicio crítico sobre ellos se escora siempre hacia la justificación de su propia biografía como autor, incluso aunque para ello haya de forzarse considerablemente la significación de las obras personales, que Taut incluye en corrientes arquitectónicas que en no pocas ocasiones no les corresponden en absoluto.

La Gran Guerra supone, lógicamente, una ruptura brusca de la trayectoria de la arquitectura, tanto en el plano teórico como en el práctico, cuestión que, evidentemente, Taut no deja de sufrir personalmente y de testimoniar. A partir de 1.914 nada volverá a ser como antes. El viejo mundo comienza a derrumbarse, y también se interrumpe y dispersa el naciente espíritu nuevo que dominaba la producción de aquellos años. La construcción sufre una total paralización.

Con la finalización de la guerra se recupera la actividad, pero ésta tiene ya un signo distinto que, entre otras cosas, cristaliza en la creación de una serie de organizaciones colectivas que se ocupan fundamentalmente del problema de la vivienda.

Al estudiar este nuevo período Taut procede, como en el anterior, a hacer un recorrido por los diferentes países

Europeos y entresacar de ellos los ejemplos más significativos.

Holanda, gracias a su neutralidad, mantiene durante la guerra un ritmo de producción civil que se detecta tanto en la actividad teórica como en la práctica. Es el país que aprovecha la confrontación allende sus fronteras para acometer la necesaria reflexión sobre lo realizado en el período prebélico en Europa y América del Norte y para plantear programas de construcción extensiva que alcancen un desarrollo apreciable y, posteriormente, una vez acabado el conflicto, se convierten en muy importantes actuaciones de edilicia colectiva.

Taut observa todo esto y entiende que, paralelamente al caso de Inglaterra en el siglo anterior, este especial desarrollo se fundamenta en el espíritu democrático y en la existencia de instituciones que favorecen y fomentan la nueva arquitectura.

Taut destaca aquí sobre todo la labor del grupo Wendingen y, particularmente la actuación de de Klerk en el Barrio Sur de Amsterdam, encontrando que los excesos expresionistas que se manifiestan en la definición de las unidades edificadas se contrarrestan con el estilo homogéneo, la concepción unitaria de la imagen de la ciudad y el carácter social de la operación emprendida.

En esta valoración del grupo Wendingen que, como hemos señalado

más arriba, Taut aprecia más que su grupo rival, De Stijl, aglutinado alrededor de van Doesburg, encontremos una actitud similar a la que el propio Taut manifiesta cuando incluye su obra, en tanto que vítrea, en el mismo grupo de actitudes progresivas de un Gropius. La componente expresionista, luego abandonada por Taut, es fundamental para la comprensión del significado de la arquitectura del Barrio Sur. Taut la obvia entendiendo que el valor civil de la operación compensa las críticas negativas comúnmente dirigidas a este grupo desde planteamientos próximos a la Neue Sachlichkeit por el carácter fantástico y arbitrario de sus edificios, e incluso se suma a tales críticas cuando dice que: "la austeridad de Berlage pareciera una roca estable en medio de un mar tormentoso", al comparar las obras del maestro y discípulos en el contexto de la ciudad de Amsterdam.

La actividad de Oud en Rotterdam también interesa a Taut; aquí valora la actitud más racionalista tendente al desarrollo de la vivienda desde la planta hacia el exterior, de raigambre wrightiana. De paso, potencia la valoración del compromiso civil y colectivo de Oud en el desarrollo de los programas municipales de construcción, frente a la actitud más formalista de sus antiguos correligionarios neoplásticos.

Taut destaca que en estos primeros años de postguerra las principales directrices del Movimiento Moderno están ya



trazadas, aunque muchos arquitectos manifiestan todavía dudas con respecto al camino a seguir.

Al ocuparse del caso de Alemania, Taut señala que a partir de 1.925 surgen una serie de edificios animados ya por el espíritu de la Neue Sachlichkeit, caracterizados por su "adhesión al propósito original con que fueron concebidos", indicando que también en este país la actividad de la arquitectura de vanguardia está dirigida preferentemente al desarrollo de los programas de vivienda colectiva, a los que se destinó la mayor parte del total del capital invertido en la construcción, en lógica confluencia de los esfuerzos de reconstrucción y reorganización industrial.

Valorando esta actividad de punta, Taut nos dice que "aún así, los conceptos modernos requieren todavía una considerable dosis de purificación antes de que puedan perdurar su propia doctrina objetiva y totalizadora". En este sentido, Taut observa que la Exposición de Stuttgart de 1.927 es un testimonio del avance de la construcción moderna en Alemania.

En Francia, el líder reconocido y consolidado es Le Corbusier; también para Taut esto es un axioma, señalando que no sólo las construcciones, sino asimismo las publicaciones del arquitecto suizo "ponen de manifiesto el principio de lo moderno".

Taut observa que en Suiza el desarrollo no es tan rápido, por tratarse de un país fuertemente apegado a sus tradiciones, siendo el caso de Le Corbusier una excepción que en realidad irradia su influencia desde su asentamiento adoptivo de París.

Taut considera que en Austria no se ha consolidado la línea abierta con Wagner; adjudica a la vida vienesa de esos años un escaso valor cultural, detectando las mismas componentes de apego a la tradición en Suiza, salvadas las excepciones que constituyen las figuras de Frank, Joseph Hoffmann y Loos.

Se interesa también Taut por la actividad de los arquitectos rusos tras la Revolución de Octubre, señalando que los arquitectos que marcan la pauta de la producción soviética son los hermanos Vesnin.

Por lo que respecta a América entiende que la actitud vanguardista es minoritaria, pero que, aunque escasos, existen ejemplos concretos en los que se manifiesta la tendencia a la renovación arquitectónica.

En general, Taut constata una generalizada preocupación por la elevación de la calidad del nivel medio de producción arquitectónica.

Este capítulo de "Die neue Baukunst in Europa und Amerika" tiene un carácter fundamentalmente expositivo. Notamos la falta de compromiso crítico de Taut en toda su extensión, incluso en la presentación de las ilustraciones que acompañan al texto, las cuales agrupa por temas, sin siquiera plantear comentarios concretos sobre cada una.

Estas ilustraciones, que habría que identificar con el "cuerpo de prueba" de la exposición de Taut, son agrupadas como queda dicho sin mayores comentarios, en cinco unidades temáticas:

- 1.- Construcciones Industriales;
- 2.- Oficinas, tiendas, restaurantes y apartamentos;
- 3.- Construcciones suburbanas y viviendas;
- 4.- Escuelas y,
- 5.- Centros Sanitarios, Halls, Teatros y Construcciones Religiosas.

Auf der denkwürdigen Tagung des Deutschen Werkbundes\* in Köln, die wenige Wochen vor Ausbruch des Weltkrieges stattfand, wurde ein Streit zwischen Künstlern ausgelassen, der die Zuloer den Zusammenprall zweier architektonischer Grundauffassungen erleben ließ, den Kampf zwischen Typus und Persönlichkeit.

Hermann Muthesius hatte Leitsätze für den Werkbund aufgestellt, in denen er Bildung von Typen (Einheitsformen) für das Kunstgewerbe als Exportindustrie forderte. Diese Forderung ist für eine gewisse Industrie so selbst-

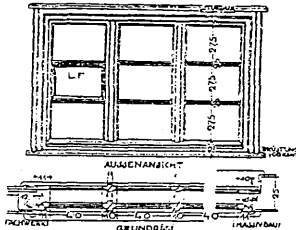


Abb. 19. Paul Schmidthamer: Außenansicht und Grundriss von Einheitsmestern für Konditorei

verständlich, daß es nicht eines Künstlerkongresses bedurft hätte, um sie zu erheben und als Manifest zur Diskussion zu stellen. Ein Sturm der Empörung erglitz die Reihen der Kämpfer in vorderster Linie, dem van de Velde in seinem Manifest Ausdruck verliehen:

\* Der Deutsche Werkbund ist eine im Jahre 1907 gegründete Vereinigung von Künstlern, Kunsthandwerkern, Industriellen und Bauherren mit ästhetischen und praktischen Zielen. Sein Hauptwerk ist Förderung hochwertiger Arbeit in Stoff, Herstellungsart und Form, Vermittlung zwischen Produktion und Konsumenten, Veredlung des Geschmackes, Kampf gegen Schmutz und Verfall. Während seines zehnjährigen Bestehens hat er sich vollständig durchgesetzt und Einfluß auf die Entwicklung neuer maßgebender Institute in Künsten und Gewerbe. Seine Arbeit ist in welchem Maße fruchtbar geworden, daß man von als ersten Kulturkriterium in der Geschichte der letzten zwanzig Jahre nicht mehr übersehen darf.

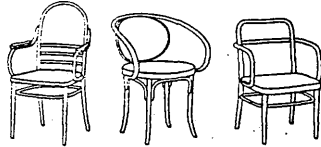


Abb. 30. Stuhl aus gelbem Holz der Fa. Gebr. Thonet & Co.

Formen wegen eines Phantasiebedürfnisses ändern sollen. Die Architekten sind dazu da, um die Tiefe des Lebens zu erfassen, das Bedürfnis bis in die äußersten Konsequenzen durchdenken, den sozial Schwächeren zu helfen, eine unlicht große Anzahl Haushaltungen mit vollkommenen Nützungsgegenständen auszustatten; aber niemals sind die Architekten dazu da, um neue Formen zu erfinden."

Dieser radikale Satz, der mit dem Anspruch der Unbedingtheit auftritt, gilt hauptsächlich der Klassenware für jene Architekten, der sich als Diener des modernen Lebens, als Vollstrecker eines unentzerrbaren Schicksals betrachtet. Für ihn schafft das Bedürfnis, der Stoff und der Herstellungsvorgang von selbst den Typus, dem er die beste Form zu geben hat. Neues entsteht also dort, wo sich diese Faktoren im Wesen verändert haben (vgl. Abb. 30-33).

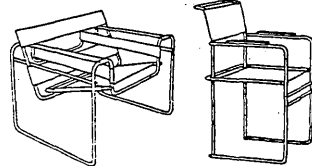


Abb. 31. Metallstuhl von Marcel Breuer

Fig. 92.- Página del texto de G.A. PLATZ: Die Baukunst der neuesten Zeit (edición de 1927)

Fig. 93.- Página del texto de G.A. PLATZ: Die Baukunst der neuesten Zeit (edición de 1930).

Los párrafos en que aparece el nombre de Muthesius en la edición de 1927 de Die Baukunst der neuesten Zeit desaparecen en la 2ª, de 1930. Los huecos dejados en las páginas se rellenan con figuras no citadas en el texto.

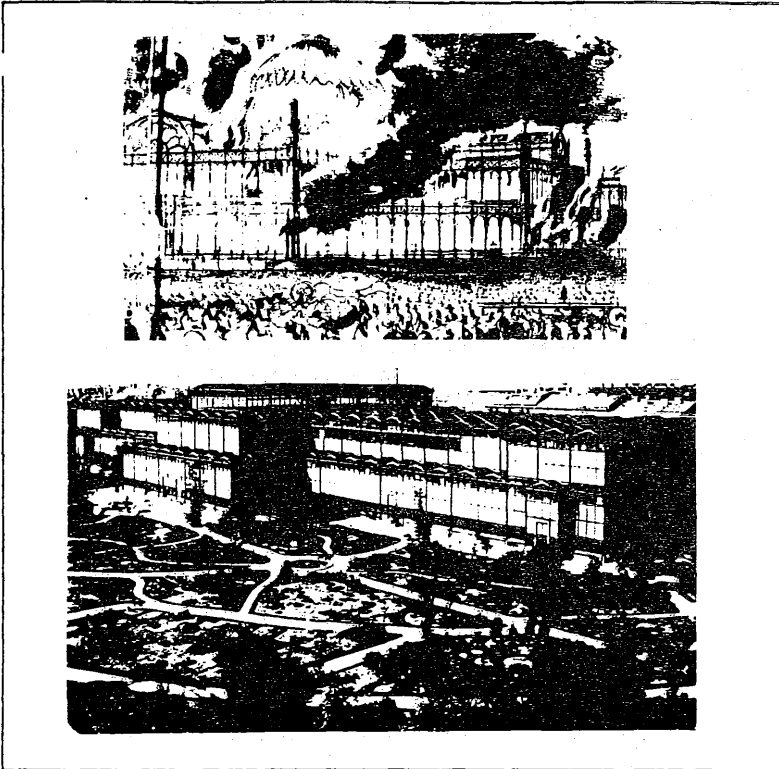


Fig. 94.- J. Paxton. Palacio de cristal. Londres, 1851.  
Tomado de: C. Mignot: L'architecture au XIX siècle.

G.A. Platz considera el Palacio de cristal de Paxton como un verdadero hito entre las construcciones del siglo XIX.

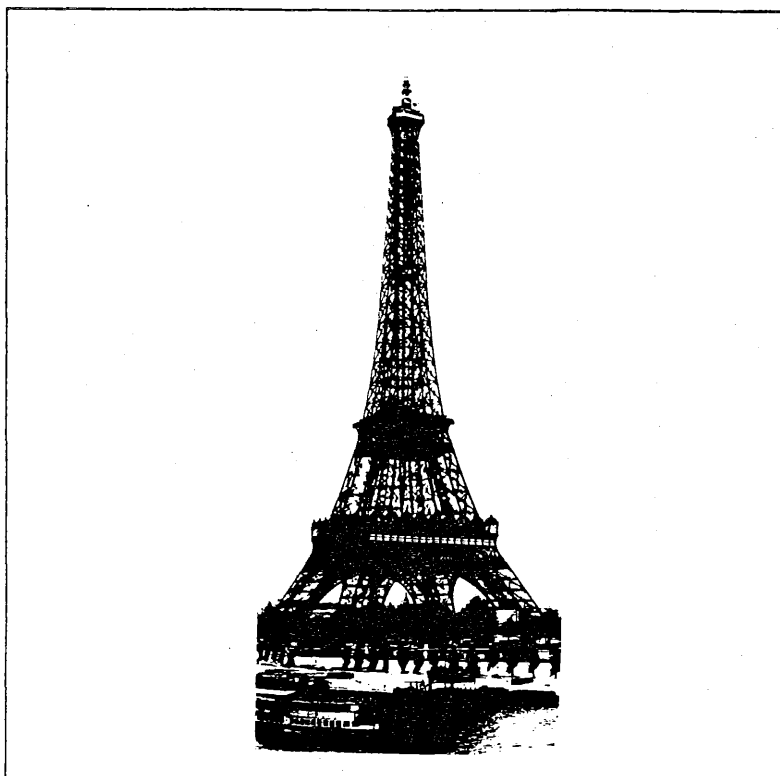


Fig. 95.- G. Eiffel. Torre Eiffel. París, 1889. Tomado de H.R. Hitchcock: Arquitectura de los siglos XIX y XX.

El interés de Platz por las obras de los ingenieros del siglo XIX, que se había manifestado en la primera edición de Die Baukunst der neuesten Zeit, se intensifica en la edición de 1930 bajo la influencia del libro de Giedion: Bauen in Frankreich.

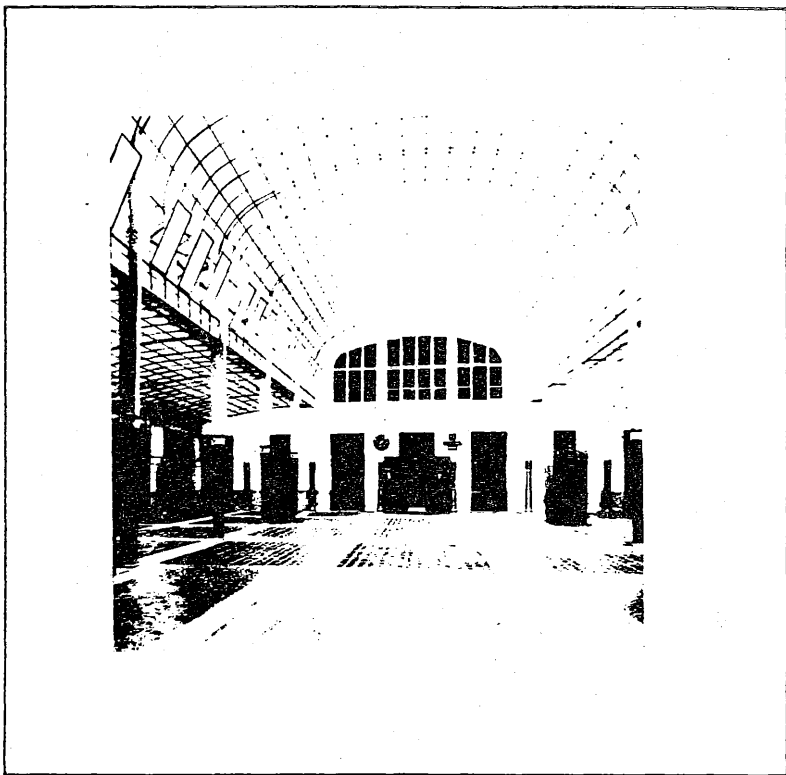


Fig. 96.- O. Wagner. Caja Postal de Ahorro. Viena, 1905.  
Tomado de A.Behne: L'architettura funzionale.

La historia de la arquitectura moderna se inicia, según  
Platz, en 1895 y O. Wagner se encuentra entre sus princi-  
pales pioneros.

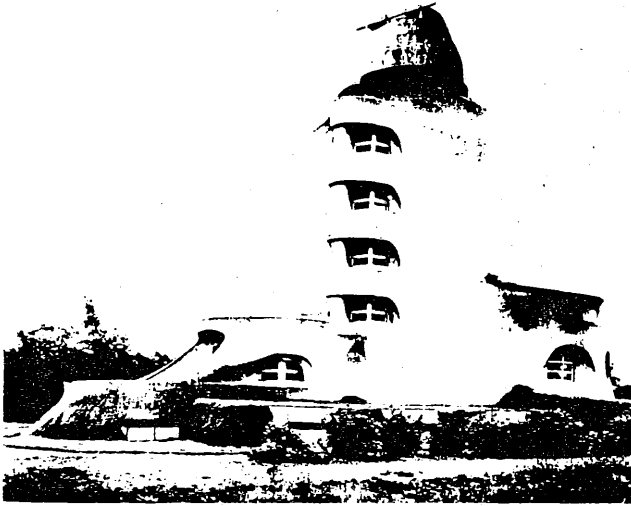


Fig. 97.- E. Mendelsohn. Torre Einstein. Postdam, 1919.  
Tomado de H.R.Hitchcock: Arquitectura de los siglos XIX  
y XX.

El Expresionismo es estudiado por Platz como un fenómeno específicamente alemán que se desarrolla después de la guerra y conduce a la arquitectura moderna.



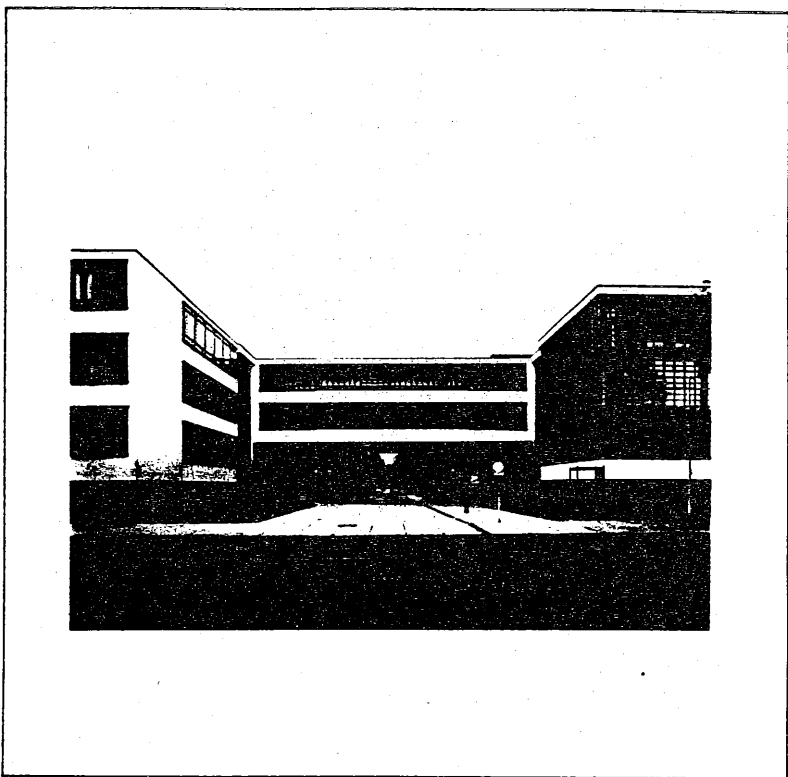


Fig. 98.- W. Gropius. Sede de la Bauhaus. Dessau, 1925.  
Tomado de H.R. Hitchcock: Arquitectura de los siglos XIX y XX.

La nueva arquitectura, según Platz, está definida por su orientación sachlich y, frente al localismo expresionista, aquella tiene carácter internacional.

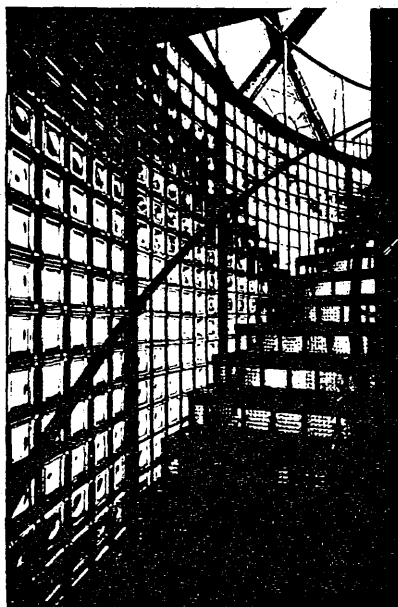


Fig. 99.- B. Taut. Pabellón de cristal. Colonia, 1914  
Tomado de W. Pehnt: La arquitectura Expresionista.

El Pabellón de cristal realizado por B. Taut para la Exposición de Colonia de 1914 es considerado, por él mismo, como una obra que tiene sus antecedentes en las construcciones de ingeniería del siglo XIX.

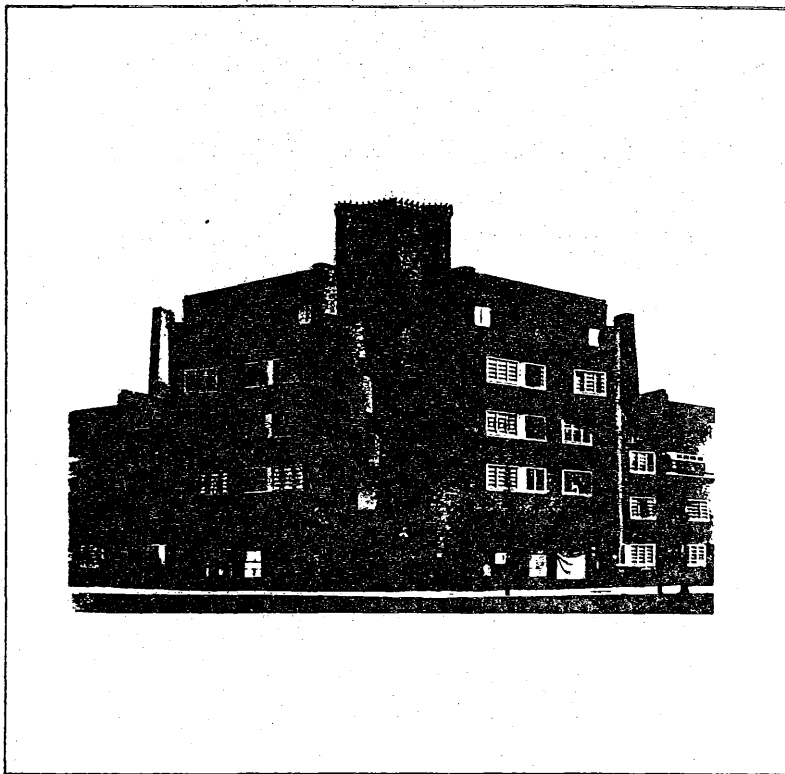


Fig. 100.- P. Kramer. Colonia De Dageraad, 1918-1923.  
Tomado de H.R. Hitchcock: Arquitectura de los siglos XIX y XX.

B. Taut defiende la obra de los arquitectos del grupo Wendingen en Amsterdam porque su contenido social supera los aspectos negativos de sus arbitrariedades formales.

## NOTAS

### 2.6.- El retorno a la historia

(1).- Los datos están tomados del apéndice de biografías de la 2ª ed. de la propia obra de Platz, Die Baukunst der neuesten Zeit, 1.930, cit., pág. 569.

(2).- S. Giedion: Bauen in Frankreich. Eisen, Eisenbeton, Klinkhardt & Biermann, Leipzig, 1.928. B. Taut: Die neue Baukunst in Europa und Amerika, Hoffmannsche Buchdruckerei Felix Kraus, Stuttgart, 1.929. Edición inglesa simultánea: Modern Architectur, The Studio Ltd., Londres, 1.929. En los Apéndices de esta Tesis, y preparadas expresamente para la misma, se incluyen traducciones castellanas completas de los capítulos siguientes de la edición inglesa: I, Why a New Movement? ("¿Por qué un nuevo movimiento?"), pp. 2-3; II Historical ("Historia"), pp. 3-5; III, What is Modern Architectur? ("¿Qué es la nueva arquitectura?"), pp. 5, 9; V Modern Building ("El edificio moderno"), pp. 89-98; VI, Elements ("Elementos"), pp. 133-141 y VII, Questions of Taste ("Cuestiones de gusto"), pp. 166-171.

(3).- Puede encontrarse un relato del proceso de preparación de esta exposición en T. Benton: El Estilo Internacional, I, cit., pp. 17-20; también se incluye allí un análisis de las características formales de algunos de los edificios de la Weissenhofsiedlung, en pp. 20-31.

(4).- De entre los más significativos de estos escritos se han seleccionado dos para incluir sus traducciones al español, realizadas expresamente para esta Tesis, en los Apéndices de la misma. Son los siguientes: S. Giedion, La leçon de l'exposition du "Werkbund" à Stuttgart, 1.927 ("La lección de la exposición de la Werkbund en Stuttgart, 1.927"),

en L'Architecture vivante, primavera-verano 1.928, pp. 37-43; J. Badovici: A propos de Stuttgart ("A propósito de Stuttgart"), en L'Architecture vivante, primavera-verano 1.928, pp. 5-8.

(5).- S. Giedion: La lección de la exposición de Stuttgart, cit., pág. 37.

(6).- G. A. Platz: La arquitectura de los nuevos tiempos, cit., pág. II. En la ed. orig., este pasaje figura así: "Das Zeitalter, von dem diese Schrift handelt, beginnt auf kulturellem Gebiete mit der französischen Revolution, auf technischen mit der Erfindung der Dampfmaschine".

(7).- G. A. Platz: La arquitectura de los nuevos tiempos, cit. pág. II. En la ed. orig., el pasaje citado figura así: "Erst um die Jahrhundertwende wird auch die Architektur als Raumkunst wieder selbständig und schöpferisch. Unser Illustrationsmaterial gibt von diesem geschichtlichen Ablauf insofern eine nicht ganz zutreffende Vorstellung, als das Formenchaos der "Stilarchitektur" bildlicher Belege nicht bedurfte. Während also die Abbildungen mit den Beispielen massgebender Ingenieurkonstruktionen des neunzehnten Jahrhunderts beginnen, musste sich die Geschichte der Architektur hauptsächlich auf die Zeit von 1.985 an beschränken".

(8).- En la ed. de 1.927, en pp. 92-98. En la de 1.930, en pp. 163-168.

(9).- Confróntense en las dos ediciones las pp. siguientes: 92 (1ª) con 163 (2ª): los comienzos del apartado encajan igualmente con el final del siguiente; 93 (1ª) con 164 (2ª): en la segunda se intercala ilustración; 94 (1ª) con 165 (2ª): vuelve a intercalarse ilustración; 95 (1ª) con 166 (2ª): todo el cobtenido de la primera desaparece (la ilustración ya había pasado a pág. 93 de la 2ª), y en la segunda se intercalan ilustraciones; 96 (1ª) con 167 (2ª): como en las dos anteriores; 97 (1ª): se suprime totalmente; 98 (1ª) con 168 (2ª): los finales de apartado encajan a la misma altura de página; el texto que figura en la 2ª era el último párrafo de la pág. 94. en la 1ª.

(10).- Cf. M. G. Sandri: Platz, en M. L. Scalvini y M. G. Sandri: L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea, cit., pp. 24-51; el comentario está en pág. 29 y nota 18 (ibidem); en él, por cierto, se equivocan las referencias de página de la edición de 1.927; valen las que aquí hemos dado.

(11).- G. A. Platz: La arquitectura de los nuevos tiempos, cit., apdo. I.2: der neue Baustoff (Eisen als formbildendes

Element ("El nuevo material -hierro- como elemento de configuración formal"); en la ed. de 1.930, pp. 15-22. También, apdo. I.5., con igual título, salvo el paréntesis: Beton und Eisenbeton ("Hormigón y hormigón armado"); en la misma ed., pp. 60-65.

(12).- G. A. Platz: La arquitectura de los nuevos tiempos, cit., pp. 15 (1ª ed.) y 23 (2ª ed.).

(13).- G. A. Platz: La arquitectura de los nuevos tiempos, cit., pp. 15-32 (1ª ed.) y apdo. I. 3, Die Persönlichkeit als Formbildner ("La personalidad como configuradora formal"), pp. 22-40.

(14).- G. A. Platz: La arquitectura de los nuevos tiempos, cit., pp. 32-52 (1ª ed.) y apdo. I. 4, Durchbruch und Ausbreitung der neuen Bewegung seit 1.900 ("Ruptura y propagación del nuevo movimiento desde 1.900"), pp. 40-60.

(15).- Gärung und Klärung nach dem Kriege, apdo. I. 5. de la ed. de 1.930, pp. 65-77.

(16).- Sachlichkeit als Gestaltungsprinzip ("La objetividad como principio formal"), apdo. I. 6. de la ed. de 1.930, pp. 77-97. Su traducción castellana se incluye en los Apéndices de esta Tesis, como ya se ha indicado.

(17).- Cf. G. A. Platz: La arquitectura de los nuevos tiempos, cit., pp. 98-103 y 114-118 de la ed. de 1.930.

(18).- G. A. Platz: La arquitectura de los nuevos tiempos, cit., apdos. Die neue Baukunst in Frankreich ("La nueva arquitectura en Francia"), pp. 97-119; Die neue Baukunst in Holland ("La nueva arquitectura en Holanda"), pp. 119-131; Die Vereinigten Staaten von Nordamerika ("Los Estados Unidos de Norteamérica"), pp. 131-141; Tschechoslovakische Republik ("La república checoslovaca"), pp. 141-142 y Die internationale Solidarität des neuen Bauens ("La solidaridad internacional de las nuevas construcciones"), pp. 141-148. La referencia a García Mercadal está en pág. 145. Todas las págs., cit. por la ed. de 1.930.

(19).- B. Taut: Arquitectura moderna, cit., pág. 41 (por la ed. inglesa Modern Architectur de 1.929, cit.).

(20).- B. Taut: Arquitectura moderna, cit., pp. 41-44.

(21).- B. Taut: Arquitectura moderna, cit., pág. 43.



## I. - BIBLIOGRAFIA GENERAL



I.- Bibliografía general

AA. VV

El simbolismo: soñadores y visionarios. Tablate Niquis Ed., Madrid, 1984.

Prólogo de Ricardo Gullón.

AA. VV

La ciudad; Alianza Editorial, Madrid, 1967.

Tít. orig. Cities; Alfred A. Knopf Inc.; Scientific American Inc., 1965.

Traducción de Guillermo Gayá Nicobu  
Editor Gerard Piel.

AA. VV

Art Nouveau/Modernismo/Jugendstil/  
Modern Style; Catálogo de la Exposición Goethe-Institut, Munich, 1978.

Introducción de Gabriele Sternes.

Presentación de Julián Gallego.

ADORNO, Theodor W.

Teoría estética; Taurus eds., Madrid, 1971.

Tít. orig. Ästhetische Theorie; Suhrkamp Verlag; Frankfurt am Main, 1970.

Traducción de Fernando Riaza.

ANTAL, F.

Clasicismo y romanticismo; Alberto Corazón Editor, Madrid, 1978.

Tít. orig. Classicism and Romanticism with other studies in art history; Routledge and Kegan Paul, Londres, 1966.

Traducción de Leopoldo Lovelace.

ARGAN, Giulio Carlo

El concepto del espacio arquitectónico del Barroco a nuestros días; Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.

Curso dictado en el Instituto Universitario de Historia de la Arquitectura, Tucumán, 1961.

Traducción, introducción y notas de Liliana Ranis.

ARGAN, Giulio Carlo

El arte moderno 1770-1970; Fernando Torres Ed., Valencia, 1975.

Tít. orig. L'Arte Moderna; Sansoni, Florencia, 1970.

Traducción de J. Espinosa Carbonell.

ARGAN, Giulio Carlo

Acerca del concepto de tipología arquitectónica (1962), en Proyecto y

destino; Universidad Central de Venezuela, 1969, pp 57-62.

También en J.R. Moneo y J.A. Cortés -eds.-, Sobre el concepto de tipo en arquitectura, ETSAM, 1982, pp. 147-154.

ARGAN, Giulio Carlo

Historia del arte como historia de la ciudad; Ed. Laia, Barcelona, 1984.

Tít. orig. Storia dell'arte come storia della città. Editorio Riuniti, 1983.

Traducción de B. Podestá.

ARGAN, Giulio Carlo

El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

Tít. orig. Il revival; Gabriele Mazzota Ed., Milán, 1974.

Traducción de Rossend Arqués.

Revisión bibliográfica J. Romaguera.

ARGAN, Giulio Carlo

Proyecto y destino (Escritos, 1930-1964); Universidad Central de Venezuela, 1969.

Tít. orig. Progetto e Destino; Il Saggiatore, Milán, 1965.

Traducción y prólogo de Marco Negrón.

ARNHEIM, Rudolf

La forma visual de la arquitectura; Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

Tít. orig. The Dynamics of Architectural Form; University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londres,

1977. (Basado en las conferencias Mary Duke Biddle, pronunciadas en la Escuela de Arte y Arquitectura de la Cooper Union, Nueva York, 1975).

Traducción de Esther Labarta.

ASSUNTO, Rosario

Los teóricos del neoclasicismo, en AA. VV: Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII; Akal, Madrid, 1980, pp.57-71.

1ª ed. en el Bollettino del Centro di Studi di Architettura "Andrea Palladio", nº XII, 1971, pp. 64-74.

AYMONINO, Carlo

El significado de las ciudades; Hermann Blume, Madrid, 1981.

Ed. orig. Il significato delle città; Laterza & Figli, Roma-Bari, 1975.

Traducción de Francisco Pol Méndez.

BAKER, Geoffrey H.

Le Corbusier. Análisis de la forma; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1985.

Tít. orig. Le Corbusier. An Analysis of Form; Van Nostrand Reinhold, R.U., 1984.

Traducción de Santiago Castán.

BANHAM, Reyner

La arquitectura del entorno bien climatizado; Eds. Infinito, Buenos Aires, 1975.

Tít. orig. The Architecture of the Well-Tempered Environment; The Architectural Press, Londres, 1969.

Traducción de Atilio de Giacomi.

Un resumen de la obra fue publicado en Arquitectura, nº 132, diciembre

1969, pp. 31-39, con el título:  
Un repertorio de métodos.

BAUER, Hermann

Historiografía del Arte; Taurus Ediciones, Madrid, 1980.

Tít. orig. Kunsthistorik. Eine Kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte; Beck'sche Verlagbuchhandlung, Munich, 1976.

BAYER, Raymond

Historia de la estética; Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1965.

Tít. orig. Histoire de l'Esthétique; Armand Colin, Paris, 1961.

Traducción de Jasmin Reuter.

BENEVOLO, Leonardo

La ciudad y el arquitecto; Ed. Paidós, Barcelona, 1985.

Tít. orig. La città e l'architetto; Laterza, Bari, 1984.

Traducción de R. Premat.

BENEVOLO, Leonardo

Diseño de la ciudad; Ed. Gustavo Gili, México, D.D., 1977.

Ed. orig. Corso de disegno; Laterza & Figli, Roma-Bari, 1975.

Traducción de Antoni Moragas, Francesc Serra i Cantarell, C. Gómez y Ma Dolores Tramunt.

BENEVOLO, Leonardo

Historia de la arquitectura del Renacimiento; Taurus Ediciones, Madrid, 1972.

Ed. orig. Storia dell'Architettura

del Rinascimento; Editori Laterza,  
Bari, 1968.

Traducción de María Teresa Weyler.

Hay otra ed. castellana: Ed. Gustavo  
Gili, Barcelona, 1981, versión de la  
4ª ed. it. de 1978.

BENEVOLO, Leonardo

Introducción a la arquitectura;  
Hermann Blume, Madrid, 1979.

Tít. orig. Introduzione all'architettura; Laterza Roma-Bari, 1960.

Traducción al castellano de la 8ª ed.  
it. de 1976: Floreal Mazia.

BERL, Emmanuel

Las dos fuentes del arte occidental;  
Miguel Castellote Editor; Madrid,  
1976.

BERNDT, Heidi  
LORENZER, Alfred  
HORN, Klaus

La arquitectura como ideología; Edi-  
ciones Nueva Visión, Buenos Aires,  
1974.

Tít. orig. Architektur als Ideologie;  
Suhrkamp Verlag, Francfort del Meno,  
1968.

Traducción castellana de Julieta  
Ballvé, revisada por Marina K. de  
Waismann.

BLUNT, Anthony

Arte y arquitectura en Francia,  
1500-1700; Ediciones Cátedra, Madrid,  
1977.

Ed. orig. Art and Architecture in  
France 1500 to 1700; Penguin Books,  
Harmondsworth, Middlessex, 1953.

Traducción al castellano de Fernando  
Toda.

BLUNT, Anthony

La teoría de las artes en Italia (1450-1600); Ed. Cátedra, Madrid, 1979, con prólogo de F. Checa Cremades.

Tít. orig. Artistic Theory in Italy 1450-1600; Oxford University Press, 1940.

Traducción al castellano de la 2ª ed. inglesa (1956) de J.L. Checa Cremades.

BOHIGAS, Oriol

Proceso y erótica del diseño; La Gaya Ciencia, Barcelona, 1972.

BONET CORREA, Antonio

Morfología y ciudad. Urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España (selección de escritos, 1959-76); Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

BONTA, Juan Pablo

Sistemas de significación en arquitectura; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

Traducción del inglés de G. Perez Trevisán y otros.

BONTA, Juan Pablo

Notas para una teoría de la significación en arquitectura, en Tomás Lloréns y otros: Arquitectura, historia y teoría de los signos (El Symposium de Castelldefels); Publicaciones del COACB. La Gaya Ciencia; Barcelona, 1974.

BORISSAVLIEVITCH,  
Miloutin

Les Théories de l'Architecture. Essai critique sus les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'Architecture; Payot, París, 1926.

BOUDON, Philippe

Del espacio arquitectónico. Ensayo epistemológico de la arquitectura; Ed. Víctor Lerú, Buenos Aires, 1980.

Ed. orig.: Sur l'espace architectural. Essai d'epistemologie de l'architecture; Dunod, París, 1971 (2ª ed.: Bordas, 1976).

Traducción de C.C. de Ciga.

BOULLEE, Etienne-Louis

Arquitectura. Ensayo sobre el arte; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1985.

Introducción de Carlos Sambricio.

Manuscrito de Boullée, h. 1780, 1ª ed.: 1953.

Ed. francesa: Architecture. Essai sur l'Art. Textos reunidos y presentados por Jean-Marie Pérouse de Montclos; Hermann, París, 1968.

Ed. italiana: con introducción de Aldo Rossi; Marsilio Editore, Padua, 1967.

Ed. inglesa: Boullée's Treatise on Architecture, al cuidado de Helen Rosenau; Alec Tiranti, Londres, 1953.

BRAUNFELS, Wolfgang

Urbanismo Occidental; Alianza Ed., Madrid, 1983.

Tít. orig.: Abenländische Stadtbaukunst; Dumont Buchverlag, Colonia, 1976.

Traducción de Ramón Ibero.

BROADBENT, Geoffrey

El significado en la Arquitectura (1969), en Ch. Jencks y G. Baird (eds.): El significado en Arquitectura; H. Blume, Madrid, 1975, pp. 51-81.



Ed. orig. Townscape; The Architectural Press, Londres, 1961.

Traducción castellana de la 6ª ed. de José María Aymamí.

CHING, Francis D.K.

Arquitectura: Forma, Espacio y Orden; Ed. Gustavo Gili, México D.F., 1982.

Tít. orig. Form, Space and Order; Van Nostrand Reinhold Co., Nueva York, 1979. Litlon Educational Publishing.

Traducción de Santiago Castán.

CHOAY, Françoise

El urbanismo. Utopías y Realidades; Editorial Lumen, Barcelona, 1976.

Tít. orig. L'urbanisme. Utopies et Realités. Le Senil, 1965.

Traducción de Luis del Castillo.

CHOISY, Auguste

Historia de la arquitectura; Editorial Víctor Lerú, Buenos Aires, 1978, 2 vols.

Ed. orig. Histoire de l'architecture; Ed. E. Rouveyre, París, 1899.

Traducción de S. Gallo y B. Iribarren, revisada por Manuel A. Domínguez.

CHUECA GOITIA, Fernando

Breve historia del urbanismo; Alianza Ed., Madrid, 1968.

CHUECA GOTIA, Fernando

Historia de la arquitectura occidental, 5 vols.; Seminarios y Ediciones, Madrid, 1974.

Después: Editorial Dossat, Madrid, 1978-80, en 6 vols., completada con El siglo XX. Las fases finales y España, v. VI, 1980.

BURCKHART, Jacob

La cultura del Renacimiento en Italia; EDAF, Madrid, 1982.

Tít. orig. Die Kultur der Renaissance in Italien; (1860) 4ª ed.: Geschichte der Renaissance in Italien; Verlag Neff, Esslingen, 1891.

Traducción de R. de la Serna y Espina.

1ª ed. cast : Ed. Losada, Buenos Aires, 1942. Hay otra trad. cast. de Jaime Andal (revisada por J. Bofill y Ferro); Ed. Iberia, Barcelona, 1984.

BURKE, Edmund

Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello; Real Universidad de Alcalá; Alcalá de Henares, 1807.

Traducción de Juan de la Dehesa.

Hay edición, parcialmente facsímil, y con prólogo de Valeriano Bozal: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Galería-Librería Yerba y otros; Murcia, 1985.

Ed. orig. A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful; Londres, 1757. La 2ª ed. contiene el Introductory Discourse concerning Taste; Londres, 1759. (Ed. facsímil: Menston, 1970) también incluido en la traducción de Juan de la Dehesa.

CLARK, Roger  
PAUSE, Michael

Arquitectura, temas de composición; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983.

Tít. orig.: Analysis of Precedent, volume 28; The Student Publication of School of Design, North Carolina State University, Raleigh, N.C., 1979.

Traducción de Ramón Alvarez.

COLQUHOUN, Alan

Arquitectura moderna y cambio histórico (ensayos, 1962-1976); Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

Tít. orig. Meaning and Change in Architecture.

Traducción de Pilar Bonet.

COLLINS, G.R.  
COLLINS, Ch.

Camillo Sitte y el nacimiento del urbanismo moderno; Gustavo Gili, 1980.

Tít. orig. Camillo Sitte and the Birth of Modern City Planning; Random House, Londres, 1965,

Traducción de Rosa Barba.

CONRADS, Ulrich

Arquitectura, escenario para la vida (curso acelerado para ciudadanos); H. Blume, Madrid, 1977.

Tít. orig. Architektur-spielraum für leben; Bertelsmann GmbH, 1972.

Traducción de Juan Ignacio Sagües.

COPPLESTONE, Trewin (ed.)

World Architecture, an illustrated History; Paul Hamlyn, Londres 1963; 1966 reimp.

CROCE, Benedetto

Breviario de Estética; Buenos Aires, 1939; Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1967.

Tít. orig. Breviario di Estetica; Bari, 1913.

CULLEN, Gordon

El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística; Ed. Blume, Barcelona, 1974.

DIDEROT, Denis

Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello; Buenos Aires, 1978.

Tít. orig. Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du Beau; en el artículo "Beau", de la Enciclopedia, 1752, y Naigeon, 1798.

Traducción de F. Calvo Serraller.

DORFLES, Gillo

Símbolo, comunicación y consumo; Ed. Lumen, Barcelona, 1967

Tít. orig. Simbolo, comunicazione, consumo; Einaudi ed., Turín, 1962.

Traducción de María Rosa Viale.

DURAND,  
Jean-Nicolas Louis

Compendio de lecciones de Arquitectura/Parte gráfica de los cursos de Architectura; Ediciones Pronaos, Madrid, 1981.

Ed. orig. Précis de leçons de'Architecture données à l'Ecole Polytechnique; Edición del autor, París, 1817, y Partie graphique des cours d'Architecture faits à l'Ecole Polytechnique depuis sa reorganisation, précédée d'un sommaire des leçons relatives à ce nouveau travail; edición del autor; París, 1821.

Traducción de Manuel Blanco Lage, Alfonso Magaz Robin y Javier Girón Sierra, con prólogo de José Rafael Moneo.

ECO, Umberto

La definición del arte; Ed. Martínez Roca, Barcelona, 1970.

Ed. orig.: Ed. U. Mursia Milán, 1968.

Traducción de R. de la Iglesia.

FERNANDEZ ALBA, A.  
GONZALEZ ROMERO, D.  
LOPEZ RANGEL, R.  
SOLA-MORALES, I.  
SUBIRATS, E.  
TOCA FERNANDEZ, A.

Más allá del Posmoderno. Crítica a la arquitectura reciente; Ed. Gustavo Gili, México D.F., 1985.

FERNANDEZ ARENAS, José

Teoría y Metodología de la Historia del Arte; Anthropos, Barcelona, 1982.

FLETCHER, Banister Flight

Historia de la arquitectura por el método comparado, 3 vols.; Editorial Canosa, Barcelona, 1928 (ed. facsímil: Ediciones Giner, Madrid, 1985); ed. de 1961 con prólogo de R.A. Cordingley.

Ed. orig. History of Architecture on the Comparative Method; Londres, 1896.

Traducción de Andrés Calzada.

FORSSMAN, Erik

Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento; Xarait eds., Madrid, 1983.

Tít. orig. Dorico, ionico, corinzio nell'architettura del Rinascimento; Laterza, Roma.

Traducción de Carmen marchante.

FRAMPTON, Kenneth

Labor, trabajo y arquitectura (1966), en Ch. Jencks y G. Baird (eds.): El significado en arquitectura; H. Blume, Madrid, 1975, pp. 164-184.

FRANCASTEL, Pierre

La estética de las luces, en AA. VV.:

Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII; Akal, Madrid, 1980, pp. 15-56.

1ª ed. en AA. VV.: Utopies et institutions au XVIII<sup>e</sup> siècle. Le pragmatisme des Lumières; Mouton, Paris-La Haya, 1963.

FRANCASTEL, Pierre

Lo spazio figurativo dal Rinascimento al cubismo; Giulio Einaudi, Turín, 1957.

Tít. orig. Peinture et Société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme; Audin Editeur, Lyon, 1951.

Traducción al italiano de Mazzuchelli.

FRANKL, Paul

Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura. El desarrollo de la arquitectura europea: 1490-1900; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

Ed. orig. Die Entwicklungsphasen der Neueren Baukunst; 1ª ed., Leipzig y Berlín, 1914.

Traducción castellana de Herminia Dauer.

FULLAONDO,  
Juan Daniel

Arte, arquitectura y todo lo demás; Ed. Alfaguara, Madrid, 1972.

FUSCO, Renato de

Arquitectura como "mass medium"; Ed. Anagrama, Barcelona, 1970.

Tít. orig. Architettura come mass medium; Dedalo Libri, Bari, 1967.

Traducción de F. Serra.

GARCIA Y BELLIDO, A.  
TORRES BALBÁS, L.  
CERVERA, L.  
CHUECA, F.  
BIDAGOR, P.

Resumen histórico del urbanismo en España; Instituto de Estudios de Administración local, Madrid, 1968; 2ª ed. aumentada (la 1ª, de 1954, no incluía la contribución de García y Bellido).

GARDINER, Stephen

Introduction to Architecture; Equinox, Oxford, 1983.

GHYKA, Matila C.

Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes; Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1953.

Tít. orig. Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts.

Traducción de J. Bosch.

GOMBRICH, Ernst H.

Hegel and the History, en D. Porphyrios (ed.): On the Metodology of Architectural history; Architectural Design, Londres, 1981, pp. 3-9.

GOMBRICH, Ernst H.

Historia del Arte; Alianza Editorial, Madrid, 1979.

Tít. orig. The Story of Art; Phaidon, Londres, 1950.

Traducción de la ed. de 1975, de R. Santos Toroella.

GOMBRICH, Ernst H.

El sentido de Orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

Tít. orig. The sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art; Phaidon Press, Oxford, 1979.

Traducción de Esteve Riambau i Saurí.

GRASSI, Giorgio

La arquitectura como oficio y otros escritos; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

Traducción de Josep M<sup>a</sup> Montaner.

Prólogo de José Ignacio Linazasoro.

GRASSI, Giorgio

La relación análisis-proyecto, en La arquitectura como oficio y otros escritos, cit., pp. 60-72.

Ed. orig. en AA. VV.: L'analisi urbana e la progettazione architettonica; CLUP, Milán, 1970.

GRASSI, Giorgio

La construcción lógica de la arquitectura; Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1973.

Tít. orig. La costruzione logica dell'Architettura; Massilio Editori, Padua, 1967.

Traducción de F. Serra Cantarell.

GREGOTTI, Vittorio

El territorio de la arquitectura; Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1972.

Ed. orig. Il territorio dell'architettura; Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milán, 1966.

Traducción de Salvador Valero Rofes.

HAUSER, Arnold

Historia social de la literatura y el arte, tomos I, II y III; Ed. Guadarrama, Madrid, 3<sup>a</sup> ed. pop. 1969.



Tít. orig. The Social History of Art; Routledge & Kegan Paul, Londres, 1951; Sozialgeschichte der Kunst und Literatur; Beck, Munich, 1953.

Traducción de A. Tovar y F.P. Varas-Reyes.

HAUSER, Arnold

Sociología del Arte, vol. I y II; Ed. Guadarrama, Madrid, 1975.

Tít. orig. Soziologie der Kunst.

Traducción de V. Romano y R.G. Cota-relo.

HAUSER, Arnold

Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna (editado previamente como Introducción a la Historia del Arte); Ed. Guadarrama, Madrid, 1975.

Tít. orig. Philosophie der Kunstgeschichte.

Traducción de Felipe González Vicens.

HEGEL,  
Georg Wilhelm Friedrich

Estética; Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1983-84-85, 8 vols.

Ed. orig. (póstuma) Vorlesungen über die Aesthetik, preparada y revisada por Heinrich Gustav Hotho, Berlín, 1835-38.

Traducción de Alfredo Llanos de la 2ª ed. alemana de 1842.

Otras eds. casts.: Estética, traducción de Francisco Giner de los Ríos, D. Jorro Editor, Madrid, 1908, 2 vols. De lo bello y sus formas (1946), Sistema de las artes (1949) y Poética (1949); Editorial Espasa-Calpe, Madrid. Trad. de Manuel Granell.

HEGEL,  
Georg Wilhelm Friedrich

La arquitectura; Editorial Kairós,  
Barcelona, 1981.

Parte integrante de la Estética; ed.  
cast. anterior en Sistema de las Ar-  
tes; Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1949.

Ed. orig. (póstuma): G. Hotho, Ber-  
lín, 1835-38.

Traducción castellana de Alberto  
Clavería.

HESSELGREN, Sven

El lenguaje de la arquitectura, 2  
vols.; EUDEBA, Buenos Aires, 1973.

Ed. orig. The Language of Architec-  
ture; Studentlitteratur, Cristia-  
nia, 1969.

Traducción al castellano de Miguel  
E. Hall (con revisión técnica de Ru-  
bén Massera).

HOSPERS, John

Significado y verdad en el Arte; Fer-  
nando Torres ed., Valencia, 1980.

Tít. orig. Meaning and Thruth in the  
Arts; University of North Carolina  
Press, 1946.

Traducción de Román de la Calle, M.T.  
Bequiristain.

HUYGHE, René (director)

El arte y el hombre, 3 vols.; Ed.  
Planeta, Barcelona, 1966.

Ed. orig. Librairie Larousse, 1957.

JENCKS, Charles

Semiología y arquitectura (1969),  
en Ch. Jencks y G. Baird: El signifi-  
cado en arquitectura; H. Blume, Ma-  
drid, 1975, pp. 1-20.

JENCKS, Charles

Retórica y Arquitectura, en Tomás Lorens y otros: Arquitectura, historia y teoría de los signos (El Symposium de Castelldefels); Publicaciones del COAB/La Gaya Ciencia, Barcelona, 1974.

KANT, Immanuel

Crítica de la razón pura; Librería Bergua, Madrid, 1984, 2 vols. (incluye prólogo de Juan B. Bergua y los Prolegómenos a toda metafísica futura, de Kant, vol II, pp. 391-544).

Ed. orig. Critik der reinen Vernunft; J.F. Hartnoch, Riga, 1781.

Traducción de Manuel Fernández Núñez.

KAUFMANN, Emil

Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu.

Introducción y notas de G. Eronart y G. Teyssot.

Tít. orig. Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux and Lequeu; The American Philosophical Society, Philadelphia, 1952.

Traducción de Blanquer, Cuixart, Grannell y Buasch.

Rev. bibliográfica de Joaquín Romaquera.

KRIER, Robert

Sobre la arquitectura; Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1983.

Ed. orig. On Architecture; Academy Editions, Londres, 1982.

Traducción de Iris Menéndez

KRIER, Robert

El espacio urbano (proyectos de Stuttgart), con prólogo de Colin

-544-

Rowe; Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

Es 2ª ed. cast. de la 1ª, sin prólogo: Stuttgart. Teoría y práctica de los espacios urbanos; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

Ed. orig. Stadtraum in Theorie und Praxis; ed. del autor, Stuttgart, 1975.

LAFUENTE FERRARI, Enrique La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte; Instituto de España, Madrid, 1985 (antes en Ed. Tecnos, Madrid, 1951).

LAUGIER, Marc-Antoine Essai sur l'architecture; París, 1753 (anónimo); 2ª ed. corregida y aumentada: Essai sur l'architecture. .. Par le P. Laugier de la Compagnie de Jesus, chez Duchesne, Libraire, París, 1755.

Ed. facsímil de la 2ª, junto con las Observations sur l'architecture: Pierre Mardaga, Bruselas, 1979 (con introducción de Geert Bekaert).

LAUGIER, Marc-Antoine Observations sur l'architecture; La Haya y París, 1765 (ed. facsímil, junto con el Essai sur l'architecture, con prólogo de Geert Bekaert: Pierre Mardaga ed., Bruselas, 1979; hay reed.: Gregg International Publishers, Londres, 1966).

LEDoux, Claude-Nicolas L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation; ed. del autor, imprenta H.L. Perronneau, París, 1804. (ed. facsímil: Verlag Dr. Alfons Uhl, Nördlingen, 1981).

Hay trad. cast. parcial de Manuel

Blanco, con introducción de Helena Iglesias: La arquitectura considerada bajo sus relaciones con el arte, las costumbres y la legislación; ETSAM, Madrid, 1984.

LÉFEBVRE, Henry

La revolución urbana; Alianza ed., Madrid, 1972.

Tít. orig. La révolution urbaine; Gallimard, París, 1970.

Traducción de Mario Nolla.

LÉFEBVRE, Henry

Espacio y política. El derecho a la ciudad II; Ed. Península, Barcelona, 1976.

Tít. orig. Espace et politique. Le droit à la ville II; Ed. Anthropos, 1972.

Traducción de Janine Muls y Jaime Liarás.

LINAZASORO, José Ignacio

El proyecto clásico en arquitectura; Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

LINAZASORO, José Ignacio

Permanencias y arquitectura urbana. Las ciudades vascas de la época romana a la Ilustración; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

LYNCH, Kevin

¿De qué tiempo es este lugar?. Para una nueva definición del ambiente; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

Tít. orig. What Time is this Place?; The MIT Press, Cambridge, Massachusetts y Londres, 1972.

Traducción de Justo G. Beramendi.

LYNCH, Kevin

La buena forma de la ciudad; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1985.

Tít. orig. A Theory of Good City Form, The Massachusetts Institute of Technology, Cambridge (Mass.), 1981.

LYNCH, Kevin

La imagen de la ciudad; Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1966.

Ed. orig. The Image of the City; The MIT Press, Cambridge, Mass, 1960.

Traducción de Enrique Luis Revol.

LLAGUNO Y AMIROLA,  
Eugenio

Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración (ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez), 4 vols.; Madrid, 1829 (ed. facsímil: ediciones Turner, Madrid, 1977).

MAILLARD, Robert (dir.)

Diccionario de arquitectos (De la Antigüedad a nuestros días); Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

Tít. orig. Dictionnaire Universel de l'Art et des Artistes, où sont traités, de manière historique et critique, l'art de tous pays et contrées, des origines à nos jours, les écoles et mouvements, la vie et l'oeuvre des architectes; Hazan, París, 1967.

Versión cast., adaptación y actualización de Juan-Eduardo Cirlot. Nueva adaptación y ampliación de Pilar Cos, Alicia Suárez y Mercé Vidal. Coord. general de Joaquín Romaguera. Director de la ed. cast. : Ignasi de Solà-Morales.

MALDONADO, Tomás

Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos, 1946-1974; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

Tít. orig. Avanguardia e razionalità. Articoli, saggi, pamphlets: 1946-1974; Einaudi, Turín, 1974.

Traducción de Francesc Serra.

MARAVALL, José Antonio

La Cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica; Ed. Ariel, Barcelona, 1975.

MARCHÁN FIZ, Simón

Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna; Editorial Akal, Madrid, 1986. (Versión anterior sin epílogo: Alberto Corazón, Madrid, 1972).

MARCHÁN FIZ, Simón

Contaminaciones figurativas, Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno; Alianza Editorial (Col. Alianza Forma), Madrid, 1986.

MARCHÁN FIZ, Simón

La Estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

MASINI, Lara-Vinca

Art Nouveau; Aldo Martello-Giunti Editore, Florencia, 1976.

MONEO, José Rafael  
CORTES, Juan Antonio  
(eds.)

Sobre el concepto de tipo en arquitectura; Textos recopilados e introducidos por Rafael Moneo. Artículos de R. Moneo, J. Rykwert, H. Wölfflin,

Erwin Panofsky, R. Wittkower, Aldo Rossi, C. Aymonino, G.C. Argan, Giorgio Grassi, Alan Colquhoun, A. Vidler; Composición II, ETSAM, Madrid, 1982.

MONEO, José Rafael

Sobre la noción de tipo, en AA. VV.: Sobre el concepto de tipo en arquitectura; Depto. de Publicaciones de Alumnos ETSAM, Madrid, 1982.

1ª ed.: On Typology, en Oppositions, nº 13, 1978.

MOORE, Charles  
ALLEN, Gerald

Dimensiones de la arquitectura. Espacio, forma y escala; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

Tít. orig. Space, Shape & Scale in Architecture; Architectural Record Books, Nueva York, 1976.

Traducción de Pilar Boner y Esteve Riambau i Saurí.

MORRIS, William

Noticias de ninguna parte, con prólogo de A.L. Morton; ed. Ricoy (Hacer), Barcelona, 1981.

Tít. orig. News from Nowhere; Kelmscott Press, Oxfordshire, 1891 (recopilación de artículos publicados en Commonweal, 1890).

Traducción de Juan Norato.

MORRIS, William

Arte y Sociedad Industrial. Antología de escritos; Fernando Torres Ed., Valencia, 1977. Textos 1874-1894. Los escritos originales están en Collected Works, 24 vols., Londres, 1910-1915.

Traducción de Gonzalo Zaragoza.

Prólogo de Vicente Aguilera Cerni.



- NAVASCUÉS, P.  
PÉREZ, C.  
ARIAS DE COSSÍO, A. Ma Historia del Arte Hispánico, V. Del neoclasicismo al modernismo; Ed. Alhambra, 1978.
- NERVI, Pier Luigi (dir.) Storia universale dell'architettura; Electa Editrice, Milán, 1971-1977, 14 vols.  
  
Ed. en cast. como Historia Universal de la Arquitectura; Aguilar, S.A. de eds., Madrid, 1972-1979, 14 vols.
- NIETO ALCAIDE, Víctor  
CHECA CREMADES, Fernando El Renacimiento, Formación y crisis del modelo clásico; Ed. Istmo, Madrid, 1984.
- NORBERG-SCHULZ, Christian Arquitectura barroca. Traducción del texto original inglés. Luis escolar, Aguilar, Madrid, 1972.  
  
Ed. orig. Architettura barocca; Electa, Milán, 1971.
- NORBERG-SCHULZ, Christian Casa Behrens; Officina Edizione, Roma, 1980.  
  
Traducción de Anna Maria de Dominicis.
- NORBERG-SCHULZ, Christian Intenciones en arquitectura; Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979.  
  
Ed. orig. Intensjonen i arkitekturen/Intentions in Architecture; Universitets Forlaget/Harvard University Press; Oslo y Cambridge, Mass., 1965.  
  
Traducción castellana de Jorge Sainz Avia y Fernando González Fernández-Valderrama.  
  
ed. francesa: Système logique de

l'architecture; Dessart et Mardaga, Bruselas, 1974.

NORBERG-SCHULZ, Christian La significación en arquitectura (1969), en AA. VV.: La significación del entorno; Publicaciones del COAB/ La Gaya Ciencia, Barcelona, 1972.

También, como El Significado en Arquitectura, en Ch. Jencks y G. Baird (eds.): El significado en arquitectura; H. Blume, Madrid, 1975, pp. 236-253.

NORBERG-SCHULZ, Christian Arquitectura occidental. La arquitectura como historia de formas significativas; Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1983.

Ed. orig. Significato nell'architettura occidentale; Electa Editrice, Milán, 1974 (ed. de 1979 con el título: Architettura occidentale. Architettura come Storia di forme significative).

Traducción de Anna Maria Norberg-Schulz.

Traducción al castellano de la ed. italiana de 1979 de Alcira González Malleville y Antonio Bonnanno.

NORWICH, John Julius  
(ed.)

Gran Arquitectura del Mundo; Ed. H. Blume, Madrid, 1981.

Tít. orig. Great Architecture of the World; Mitchell Beazley Publishers Londres. 1975.

Prólogo de Nikolaus Pevsner.

Traducción de F. González, Jorge Sainz, M.T. Alcarce.

ORS, Eugenio D'

Lo Barroco (escritos 1908-1934);  
Aguilar, Madrid, 1958.

PATETTA, Luciano

L'architettura dell'Eclettismo.  
Fonti, teorie, modelli 1750-1900;  
Gabriele Mazzotta Editore, 1975.

PATETTA, Luciano

Historia de la Arquitectura. Antología Crítica; Ed. H. Blume, Madrid,  
1984.

Tít. orig. Storia dell'Architettura.  
Antologia Crítica; Etas Libri, Milán,  
1975.

Traducción de Jorge Sainz Avia.

PEVSNER, Nikolaus

Estudios sobre arte, arquitectura y  
diseño; Ed. Gustavo Gili, Barcelona,  
1983.

Tít. orig. Studies in Art, Architec-  
ture and Desing. vol. I: From Man-  
nerism to Romanticism. vol. II:  
Victorian and after; Tames and Hudson,  
Londres, 1968.

Traducción de Esteve Riambau.

PEVSNER, Nikolaus

Temas victorianos, en Estudios sobre  
arte, arquitectura y diseño; Ed. Gus-  
tavo Gili, Barcelona, 1983, pp. 207-  
349.

Eds. origs. en: The Architectural  
Review (1938, 1943, 1952), Elseviers  
Maandschrift (1940), Journal of the  
Royal Society of Arts (1948), Il  
Balcone (1950), Architectural Press  
(1951) y Journal of the RIBA (1957).

Traducción de Esteve Rimbau.

PEVSNER, Nikolaus

Las Academias de Arte. Pasado y Presente; Ed. Cátedra, Madrid, 1982.

Tít. orig. Academies of Art. Past and Present (ms. 1933); Cambridge University Press, 1940.

Traducción de la ed. de 1973 de Margarita Ballarín.

PEVSNER, Nikolaus

Historia de las tipologías arquitectónicas (con prólogo de Oriol Bohigas); Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

Ed. orig. A History of Building types; Princeton University Press, Nueva Jersey, 1976.

Traducción de Ana Mª Pujol i Puiguet.

Traducción de las notas, bibliografía, fuentes de las ilustraciones e índices de Esteve Riambau i Saurí.

PEVSNER, Nikolaus

El retorno del historicismo, en Estudios sobre arte, arquitectura y diseño; Ed. Gustavo Lili, Barcelona, 1983, pp. 395-417.

Ed. orig. en Journal of the RIBA, 3ª serie, LXVIII, 1961.

PEVSNER, Nikolaus

Esquema de la arquitectura europea; Eds. Infinito, Buenos Aires, 1957.

Ed. orig. An Outline of European Architecture; Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1943.

Trad. de la 1ª ed. inglesa de René Taylor. Revisión de Emilio Orozco Díaz, Trad. cast. de los párrafos agregados a la 2ª ed. de Francisco Bullrich.

PEVSNER, Nikolaus  
LANG, S.

El resurgir del dórico y El resurgimiento egipcio, en Escritos sobre arte, arquitectura y diseño; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983, pp. 158-206.

Eds. origs. en The Architectural Review (vol. CIV, 1948 y vol. CXIX, 1956).

PEVSNER, Nikolaus

La génesis de lo pintoresco, en Estudios sobre arte, arquitectura y diseño; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983, pp. 90-119.

Ed. orig. en Architectural Review, vol. XCVI, 1944.

PEVSNER, Nikolaus  
FLEMING, John  
HONOUR, Hugh

Diccionario de arquitectura; Alianza Ed., Madrid, 1980.

Ed. orig. A Dictionary of Architecture; Penguin Books, Middlesex, 1975.

PORTOGHESI, Paolo

Después de la arquitectura moderna; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

Ed. orig. Dopo l'Architettura Moderna; Gius Laterza & Figli, Roma-Bari, 1981.

PORTOGHESI, Paolo

El ángel de la Historia. Teorías y Lenguajes de la Arquitectura; Hermann Blume, Madrid, 1985.

Tít. orig. L'Angelo della Storia; Laterza & Figli, Rom-Bari, 1982.

Traducción de Jorge Sainz.

PORTOGHESI, Paolo  
(director)

Dizionario Enciclopedico di Archi-

tettura ed Urbanistica; Istituto Editoriale Romano, Roma, 1968.

PRIETO, Luis J.

Pertinencia y Práctica. Ensayos de Semiología; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

Tít. orig. Pertinence et pratique. Essai de sémiologie; Les Editions de Minuit, París, 1975.

Traducción de Joaquín Garay Escoda.

PROCOPIO, Mario

L'Architettura Contemporánea; Editrice RADAR, Padua, 1968.

QUARONI, Ludovico

Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura; Xarait ediciones, Madrid, 1980.

Ed. orig. Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura; Gabriele Mazzotta Editore, Milán 1977.

traducción de Angel Sánchez Gijón.

QUATREMÈRE DE QUINCY,  
Antoine Chrysostome

Dictionnaire historique d'architecture comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archæologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cert art; Librairie d'Adrien Le Clère, París, 1832, 2 vols.

Hay versiones italianas: Ed. Fr. Negretti, Mantua, 1842 (vol. I) y 1844 (vol. II), y una ed. de las voces teóricas al cuidado de Valeria Farinati y Georges Teyssot, con escritos de los mismos: Dizionario Storico di architettura; Marsilio Editore, Venecia, 1985.

RAGON, Michel

Histoire mondiale de l'Architecture et de l'Urbanisme modernes, 3 vols.; Casterman, Tournai, 1971-1973-1978 (1978<sup>2</sup> de los vols. I y II).

Vol. I: Ideologies et pionniers, 1800-1910; vol. II: Pratiques et méthodes, 1911-1976 (1911-1970 en la 1ª ed.); vol. III: Prospective et Futurologie.

Hay trad. cast. del vol. I: Historia Mundial de la Arquitectura y el Urbanismo modernos; Ed. Destino, Barcelona, 1979. Traducción de Margarita Agullé.

RASMUSSEN, Steen Eiler

Experiencia de la arquitectura; Editorial Labor, Barcelona, 1974.

Ed. orig. Experiencing Architecture The M.I.T. Press, Cambridge, Mass. y Londres, 1959.

Traducción de Ramón Garriga y Coultros Sleiman.

READ, Herbert

La décima Musa; Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1972.

Tít. orig. The Tenth Muse; Routledge & Kegan Paul, Londres, 1957.

Traducción de E.L. Revol.

READ, Herbert

El significado del arte; Ed. Losada, Buenos Aires, 1964.

Tít. orig. The Meaning of Art; Faber, Londres, 1936.

Traducción de Leonor Acevedo de Borges.

READ, Herbert

Arte y sociedad; Ed. Península, Barcelona, 1970.

Tít. orig. Art and Society; Faber and Faber, Londres, 1936.

Traducción de Manuel Carbonell, de la 4ª ed. inglesa.

READ, Herbert

Breve historia de la pintura moderna; Ediciones del Serbal, Barcelona, 1984.

Tít. orig. A Concise History of Modern Painting; Thames and Hudson, Londres, 1959.

RIEGL, Alois

Problemas de estilo. Fundamentos para una teoría de la ornamentación; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

Ed. orig. Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik; Berlín, 1893.

Traducción de Federico Miguel Saller.

RISEBERO, Bill

Historia dibujada de la arquitectura occidental; Hermann Blume, Madrid, 1982.

Tít. orig. The Story of Western Architecture; Herbert Press, Londres, 1979.

Traducción de Rafael Montes.

Edición especial revisada por Pedro Navascués Palacio.

ROSSI, Aldo

La arquitectura de la ciudad; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1971. Con prólogo de Salvador Tarragó.



Ed. orig. L'architettura della città;  
Marsilio Editori, Padua, 1966.

Traducción de Josep María Ferrer-Ferrer y Salvador Tarragó Cid.

ROSSI, Aldo

Para una arquitectura de tendencia.  
Escritos: 1956-1972; Ed. Gustavo Gili, 1977.

Tít. orig. Scritti scelti sull'architettura e la città: 1956-1972;  
CLUP, Milán, 1975.

Traducción de Francesc Serra i Cantarell.

ROWE, Colin

Manierismo y arquitectura moderna y otros escritos; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

Ed. orig. The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays; The MIT Press, Cambridge, Mass. Londres, 1976.

Traducción de Francesc Parcerisas.

ROWE, Colin

Manierismo y arquitectura moderna, en Manierismo y arquitectura moderna y otros escritos, cit., pp. 35-62.

la publ. en Architectural Review, 1950.

ROWE, Colin  
KOETTER, Fred

Ciudad Collage; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

Ed. orig. Collage City; The MIT Press, Cambridge, Mass., 1978 (sobre el artículo del mismo título en Architectural Review, nº 8, 1975).

Traducción de Esteve Rimbau (rev. por Jaume Freixa).

- RUBERT DE VENTÓS, Xavier Teoría de la sensibilidad; Ed. Península, Barcelona, 3ª ed. 1979, 1ª ed. 1969.  
Prólogo de J.L. Aranguren.
- RUSKIN, John Las siete lámparas de la arquitectura; Ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1944.  
Tít. orig. The Seven Lamps of Architecture; Londres, 1849.  
Otras trad. cast.: F. Sempere, Valencia, 1909; Aguilar, Madrid, 1961.
- RUSSEL, Frank (ed.) Art Nouveau Architecture; Academy Ed., Londres, 1979, 1983.
- RYKWERT, Joseph La casa de Adán en el Paraíso; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1974.  
Tít. orig. On Adam's House in Paradise. The idea of the primitive hut in architectural history; Museum of Modern Art, Nueva York, 1972.  
Traducción de Justo G. Beramendi.
- RYKWERT, Joseph Al principio eran la guirnalda y el nudo, en Arquitecturas Bis, nº 10, nov. 1975, pp. 15-20.  
Hay otra trad. cast. de Juan Antonio Cortés, en AA. VV.: Sobre el concepto de tipo en Arquitectura, ETSAM, 1982, pp. 19-44.
- RYKWERT, Joseph Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVIII; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

Tít. orig. The First Moderns. The Architects of the Eighteenth Century; The MIT Press, Cambridge, Mass., 1980.

Traducción de Justo G. Beramendi.

SCALVINI, Maria Luisa  
(y otros)

Para una teoría de la arquitectura; Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares/Editorial La Gaya Ciencia, Barcelona, 1972.

Recopilación de artículos originalmente publicados en: Op Cit, núms. 13 (septbre. 1968), 15 (marzo 1969), 16 (septbre 1970, ídem); L'Architettura, cronache e storia, núms. 178 y 179 (1970) y Casabella, nº 328 (1968).

Traducción de Inés Strasser.

SCOTT BROWN, Denise  
VENTURI, Robert

Aprendiendo de todas las cosas; Tusquets Editor, Barcelona, 1971.

Selección de artículos, 1968-1971. Presentación de Oscar Tusquets; introducción de Xavier Sust; traducción de Xavier Sust y Beatriz de Moura.

SCRUTON, Roger

La estética de la arquitectura; Alianza Editorial, Madrid, 1985.

Tít. orig. The Aesthetics of Architecture; Methisen & Co., Londres, 1979.

Traducción de Jesús Fernández Zulaica.

SCHMUTZLER, Robert

El modernismo; Alianza Ed., Madrid, 1980.

Tít. orig. Art Nouveau-Jugendstil; Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1977.

Traducción de Felipe Ramírez

Revisión de Emilio Alvarez.

SCHORSKE, Carl E.

Viena Fin-de-Siècle. Política y Cul-  
tura; Ed. Gustavo Gili, Barcelona,  
1981.

Tít. orig. Fin-de Siècle Vienna.  
Politics and Culture; 1961, 1969,  
1979.

Traducción de Iris Menéndez.

SEKLER, Eduard F.

Josef Hoffmann. The architectural  
work; Princeton University Press,  
Princeton, Nueva Jersey, 1985. Mono-  
grafía y catálogo de obras.

Traducido por el autor.

Catálogo traducido por John Maass.

SICA, Paolo

Historia del urbanismo, El siglo XIX;  
2 vols.; Instituto de Estudios de Ad-  
ministración local, Madrid, 1981.

Tít. orig. Storia dell'urbanistica.  
L'Ottocento; Laterza & Figli Spa,  
1977, 1980.

Traducción de Joaquín Hernández Oroz-  
co.

SICA, Paolo

La imagen de la ciudad. De Esparta  
a Las Vegas; Ed. Gustavo Gili, Bar-  
celona, 1977.

Tít. orig. L'immagine della città  
da Sparta a Las Vegas; Laterza, Ro-  
ma-Bari, 1970.

Traducción de M. Abós-Moner y J.  
Quetglas.

SOLÁ-MORALES RUBIÓ,  
Ignasi de

Eclecticismo y vanguardia. El caso de la arquitectura moderna en Catalunya; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

SOSTRES, José María

Opiniones sobre arquitectura; Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, y otros, Murcia, 1983.

STANGOS, Nikos

Conceptos de arte moderno; Alianza Editorial, Madrid, 1986.

Tít. orig. Concepts of Modern Art; Thames & Hudson, Londres, 1981. Ed. orig. Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1974.

Traducción de Joaquín Sánchez Blanco.

SUMMERSON, John

El lenguaje clásico de la arquitectura (De Alberti a Le Corbusier); Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1974.

Ed. orig. The Classical Language of Architecture; John Summerson y The British Broadcasting Co., Londres, 1963.

SUST, Xavier (ed.)

La arquitectura como símbolo de poder (selección y prólogo de X. Sust); Tusquets Editor, Barcelona, 1975.

Escritos de A.E. Elsen, B. Miller Lane, S. von Moos.

Traducción al castellano de Pilar Ganose de Altabella y Emma Bragulat de Martín.

TAFURI, Manfredo

La arquitectura del Humanismo; Xarait Ediciones, Madrid, 1978.

Ed. orig. L'Architettura dell'Umanesimo; Laterza & Figli, Roma-Bari, 1970 (versión de la voz Rinascimento del Dizionario dei Architettura e Urbanistica).

Traducción de la 3ª ed. it. al cast., corregida y aumentada (1976), de Víctor Pérez Escolano.

TEDESCHI, Enrico

Teoría de la arquitectura; Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1972 (3ª ed.); 1ª ed., 1962.

TOPOLSKY, Jerzy

Metodología de la Historia; Ed. Cátedra, Madrid, 1982.

Tít. orig. Metodologia historii; Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Varsovia, 1973.

Traducción de M.L. Rodríguez Tapia.

VEN, Cornelis van de

El espacio en arquitectura; Ediciones Cátedra, Madrid, 1981.

Ed. orig. Space in Architecture; van Gorcum, Assen, 1977.

Traducción de Fernando Valero.

VENTURI, Lionello

Historia de la crítica de arte (con prólogo de Nello Ponente); Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

1ª ed. (en inglés): History of Art Criticism; EP Dutton & Co., Nueva York, 1936. 2ª ed. Histoire de la critique d'Art; Eds. de la Connaissance, Bruselas, 1938. 1ª ed. italiana: Edizione U, Florencia, 1945.

Traducción al castellano de la 6ª ed. it. (Giulio Einaudi, Turín, 1964) de Rossend Arqués (hay ed. cast. anterior: Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1949).

VENTURI, Robert

Complejidad y contradicción en la arquitectura; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1972.

Ed. orig. Complexity and Contradiction in Architecture; The Museum of Modern Art & Graham Foundation, Nueva York (extracto con el mismo título en Perspecta, núms. 9-10, 1965, pp. 17-56).

Trad. cast. de Antón Aguirregoitia Arechavaleta y Eduardo de Felipe Alonso.

VENTURI, Robert  
IZENOUR, Steven  
SCOTT BROWN, Denise

Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

Ed. orig. Learning from Las Vegas; The MIT Press, Cambridge, Mass., 1972 (la trad. caste. es de la 2ª ed. revisada: Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form; The MIT Press, Cambridge, Mass., 1977).

Trad. cast. de Justo G. Beramendi.

VIOLETTE-LE-DUC,  
Eugène-Emmanuel

Entretiens sur l'architecture; A. Morel, París, 1863-1872, 2 vols. (ed. facsímiles: Pierre Madaga, Bruselas, 1977; Gregg, Farnborough, 1968).

WAISMAN, Marina

La estructura histórica del entorno; Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1977.

WALPOLE, Horace

El castillo de Otranto; Ed. Bruquera, Barcelona, 1982.

Tít. orig. The Castle of Otranto

Traducción de Julio Roca Baena, con un estudio introductorio de Mario Praz (1968).

WARE, Dora  
BEATTY, Betty

Diccionario manual ilustrado de Arquitectura (con los términos más comunes empleados en la construcción);  
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1972.

Es ed. orig. versión del inglés aumentada por Joaquín Gili y Manuel Company.

WATKIN, David

Moral y arquitectura; Tusquets Editores, Barcelona, 1981.

Tít. orig. Moral and Architecture;  
Oxford University Press, 1977.

Traducción de D. Lyneh.

WÖLFFLIN, Heinrich

Renacimiento y Barroco; Alberto Corazón Editor, Madrid, 1977 (con prólogo de Bernard Teyssèdre).

Ed. orig. Renaissance und Barock;  
Schwabe & Co. Verlag, Basilea-Munich, 1888.

WÖLFFLIN, Heinrich

Conceptos fundamentales de la Historia del Arte; Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1924.

Ed. orig. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe; Basiela-Munich, 1915.

Traducción de José Moreno Villa.

WÖLFFLIN, Heinrich

El arte clásico. Una introducción al Renacimiento italiano; Alianza Editorial, Madrid, 1982.

Tít. orig. Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische



Renaissance; B. Schwabe & Co., Basilea-Munich, 1899.

Traducción de Antón Dieterich Arenas.

WORRINGER, Wilhelm

La esencia del estilo gótico; Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1967.

Tít. orig. Formprobleme der Gotik; Piper Verlag, Munich, 1911.

Traducción de Manuel García Morente.

WORRINGER, Wilhelm

Abstracción y naturaleza; Fondo de Cultura Económico, México, 2ª ed. 1966; 1ª ed. cast., 1953.

Tít. orig. Abstraktion und Einführung; Piper & Co., 1908.

Traducción de Mariana Frenk.

ZAVALA, Juan de

La arquitectura; Ed. Pegaso, Madrid, 1945.

ZEVI, Bruno

El lenguaje moderno de la arquitectura. Guía al código anticlásico. Arquitectura e Historiografía; Ed. Poseidón, Barcelona, 1978.

Tít. orig. Il linguaggio moderno dell'architettura. Architettura e storiografia; Einaudi, Turín, 1973.

Traducción de Roser Berdagué.

ZEVI, Bruno

Architettura in nuce. Una definizione de architettura; Aguilar, s.a.e., Madrid, 1969.

Ed. orig. Architettura in nuce; Istituto per la Collaborazione Culturale, Roma, 1964.

Traducción de Rafael Moneo.

ZEVI, Bruno

Saber ver la arquitectura; Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1951 (1971<sup>2</sup>) y Barcelona, 1976 (1978<sup>2</sup>).

Ed. orig. Saber vedere l'architettura; Einaudi, Turín, 1949.

Trad. cast. de Cirio Calcaprina y Jesús Bermejo Godoy (los textos agregados a la 8ª ed. it. son traducción de María Luisa Alinari).

ZURKO, Edward R. de

La teoría del funcionalismo en la arquitectura; Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.

Tít. orig. Origins of Functionalist Theory; Columbia University Press, Nueva York, 1957.

Traducción de Eduardo Loeder.



## II.- BIBLIOGRAFIA ESPECIFICA

## II.- Bibliografía específica

AALTO, Alvar

La humanización de la Arquitectura.  
Tusquets Ed., Barcelona, 1977.

Ed. a cargo de Xavier Sust.

AA. VV

Bauhaus; catálogo de la exposición  
"50 años bauhaus" del Württembergis-  
cher Kunstverein, Stuttgart, 1968.

Edición abreviada en español traduci-  
da por Antonio de Zubiaurre; Institut  
für Auslandsbeziehungen, Stuttgart,  
1976.

AA. VV

The History Theory and Criticism of  
Architecture; MIT Press, Cambridge,  
1965.

AA. VV

Constructivismo (Antología de textos

editados por Comunicación); Alberto Corazón Editor, Madrid, 1972.

Traducción de F. Fernández Buey.

AA. VV

La línea dura. El ala radical del racionalismo 1924-34, monografía en 2C núm. 22, 1985.

Artículos de Carles Martí, Xavier Monteyts, Robert Brufau, Agustín Obiol, José Llinás, Joan F. Chico, Enrique Granell, Antonio Pérez Mañosas, Víctor Brosa, Antonio Armesto.

AA. VV

La Escuela de Amsterdam, ejemplar monográfico de Arquitectura, núm. 90, junio 1966, pp. 1-66.

Artículos de : Germán Castro Martínez, Juan manuel Fullaondo.

AA. VV

Socialismo, ciudad y arquitectura. URSS 1917-1937. La aportación de los Arquitectos Europeos; Alberto Corazón Ed., Madrid, 1973.

Tít. orig.: Socialismo, città, architettura. URSS 1917-1937; Officina Ed., Roma, 1971.

Traducción al castellano de César Suárez.

AA. VV

Bauhaus. Selección del número que Controspazio dedicó al tema. Dedalo Edizioni.

Comunicación 12; Alberto Corazón, Madrid, 1971.

Traducción de Dolores Fonseca.

ARGAN, Giulio Carlo

Walter Gropius y el Bauhaus; Ed. Nueva

Visión, Buenos Aires, 1977 (1ª ed. cast.: 1957).

Tít. orig.: Walter Gropius e la Bauhaus; Giulio Einaudi Editore, Turin, 1951.

Trad. de Abdulio Giudici.

ARGENTIERO, Maria  
Luigia; MALTESE,  
Francesco

Storia e progetto. Tendenze dell'architettura contemporanea; Edizione Kappa, Roma, 1979.

ASLET, Clive  
POWERS, Alan

The National Trust Book of the English House; Penguin Books, Middlesex, 1985.

AYMONINO, Carlo

La vivienda racional. Ponencias de los congresos CIAM 1929-1930; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1976 (reimp.)

Tít. orig.: L'abitazione razionale. Atti dei congressi CIAM 1929-1930; Marsilio Editori, Padua.

Trad. cast. de J.F. Chico, J.M. Marco, J.C. Theilaker.

BADOVICI, Jean

A propos de Stuttgart, en L'Architecture vivante, primavera-verano 1928, pp. 5-8.

BAKER, Geoffrey

Frank Lloyd Wright; Adir Ediciones, Madrid, 1980.

Ed. orig.: The Open University Press, Milton Keynes, 1975.

Trad. cast. de F.J. Menéndez y L. Benítez.

BANHAM, Reyner

Guía de la arquitectura moderna; Ed.

Blume, Barcelona, 1979.

Tít. orig.: Guide to Modern Architecture; Architectural Press, Londres, 1962. Nueva ed. revisada: Age of the Architecture; Architectural Press, Londres, 1975.

Trad. cast. de Esteban Riambau, (de la 2ª ed. revisada).

BANHAM, Reyner

El Brutalismo en Arquitectura; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1967.

Tit. orig.: The New Brutalism; Ethic or Aesthetic?; Londres, 1966.

Trad. cast. de J.E. Cilot.

BANHAM, Reyner

Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina; Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.

Tit. orig.: Theory and Design in the First Machine Age; The Architectural Press, Londres, 1969.

Trad. Cast. de Luis Fabricant.

BATTISTI. Emilio

Arquitectura, ideología y ciencia. Teoría y práctica en la disciplina del proyecto; Hermann Blume Ed., Madrid, 1980.

Tit. orig.: Architettura, ideologia e scienza; Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1975.

Traducción de Salvador Pérez Arroyo.

BAYLEY, Stephen

La ciudad jardín; Adir Eds., Madrid, 1982.

Ed. orig.: The Open University, Mil-



ton Keynes, 1977.

Traducción de Isabel Ibáñez y Victoria Ibáñez.

BEHNE, Adolf

Kritik des Werkbundes, en Die Tat, IX, 1917, y en Werkbund Archiv Jahrbuch, nº 1, Berlín, 1972.

Versión italiana: Critica del Werkbund, en Francesco dal Co: Teorie del Moderno, Architettura Germania, 1880-1920; Gius. Laterza & Figli, 1982; 2ª ed., 1985; pp. 226-233.

BEHNE, Adolf

Review of Scheerbart's Glass Architecture, en T. y Ch. Benton y D. Sharp: Form and Function; pp. 76-78 (también en U. Conrads y H.G. Sperlich: Fantastic Architecture; Architectural Press, Londres).

Ed. orig.: 1918-19.

BEHNE, Adolf

Werkbund, en Sozialistische Monatshefte, XXVI, nº 1, 1920. pp. 68-69.

Versión italiana: Werkbund, en Francesco dal Co: Teorie del Moderno, Architettura Germania 1880-1920; Gius. Laterza & Figli, 1982; 2ª ed. 1985, pp. 263-265.

BEHNE, Adolf

Ruf zum Bauen; Arbeitsrat für Kunst Ernst Wasmuth A-G, Berlín, 1920.

Ed. inglesa: A Call to Build, en Images, Open University, Milton Keynes. 1975, pp. 1-34.

BEHNE, Adolf

Holländische Baukunst in der Gegenwart; Wasmuths Monatshefte für Baukunst, Berlín. VI, 1921-22, pp. 1-7.

BEHNE, Adolf

Kunst, Handwerk, Technik, en Die Neue Rundschau, XXXIII, nº 10, 1922, pp. 1021-1037.

Versión italiana: Arte, artigianato, tecnica, en F. dal Co (ed.): Teorie del moderno; Laterza, Roma-Bari, 1982, pp. 289-300.

BEHNE, Adolf

L'architettura funzionale; Valecchi Editore, Florencia.

Tit.orig.: Der Moderne Zweckbau, 1923 Verlag Ullstein GmbH, Francfort 1964.

Trad. it. de M.L. Fama Pampaloni.

BEHRENDT. Walter C.

Die Schicksalsstunde des Deutschen Werkbundes, en Die Kornscheuer, II, 5, 1921, pp. 175-78.

Versión italiana: La crisi del Werkbund, en Francesco dal Co, Teorie del Moderno, Architettura Germania 1880-1920; Gius. Laterza & Figli, 1982; 2ª ed. 1985; pp. 265-267.

BEHRENDT, Walter C.

The State of the Arts and Crafts, en Form and Function, A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939, T. y Ch. Benton con Denis Sharp; The Open University, Londres, 1975; pp. 142-143.

Versión original en Die Form, (Berlín), vol. I (Nuevas series), 1925-26; pp. 37-40.

BEHRENDT, Walter C.

Der Sieg des neuen Baustils, Stuttgart, 1927.

Hay versión italiana de Das Ringen um

den neuen Stil (La lotta per il nuovo stile) y Die Stilbewegung (Il movimento stilistico), en L'immagine Storio-  
grafica dell'architettura contempora-  
nea da Platz a Giedion; Officina Edi-  
zioni, Roma, 1984.

Trad. it. de Maria Grazia Sandri.

BEHRENDT, Walter C.

Arquitectura Moderna. Su naturaleza,  
sus problemas y formas; Eds. Infinito,  
Buenos Aires, 1959.

Tít. orig.: Modern Building. Harcourt,  
Brace and Company, Nueva York, 1937.

Traducción de D.L. Revol.

BENEVOLO, Leonardo

Historia de la arquitectura moderna;  
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1974.

Tít. orig.: Storia dell'architettura  
moderna; Laterza & Figli, Roma-Bari,  
1960.

Trad. de la 4ª ed. italiana por M.  
Galfetti y J. Díaz de Atauri.

BENEVOLO, Leonardo

Orígenes del urbanismo moderno; Her-  
mann Blume, Madrid, 1979.

Ed. orig.: Le origini dell'urbanistica  
moderna; Laterza, Bari, 1963.

Trad. cast. de la 5ª ed. de 1976 de  
Floreal Mazia.

BENTON, Tim

Les villas de Le Corbusier 1920-1930;  
Philippe Sers éditeur, París, 1984.

Ed. orig.: Londres, 1983.

Traducción del inglés de Pierre Joly.

BENTON, Tim  
BAKER, Geoffrey

Introduction to the History of Architecture and Design 1890-1939; The Open University Press, Milton Keynes, 1975.

BENTON, Tim  
BENTON, Charlotte

El Estilo Internacional, de T. Benton, El Estilo Internacional, 2, de T. y Ch. Benton; Adir Ediciones, Madrid, 1981.

Ed. orig.: The International Style; The Open University Press, Milton Keynes, 1975.

Trad. cast. de Lucila Benítez.

BENTON, Tim  
BENTON, Charlotte  
SHARP, Denis  
(eds.)

Form and Function. A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939; Crosby Lockwood Staples/The Open University Press, Londres, 1975.

BENTON, Tim  
BENTON, Charlotte  
SHARP, Denis

Las Raíces del Expresionismo; Adir Ediciones, Madrid, 1983.

Ed. orig.: The Open University Press, Milton Keynes, 1977.

Trad. cast. de Lucila Benítez.

BENTON, Tim  
MILLIKIN, Sandra

Art Nouveau 1890-1902; The Open University Press, Milton Keynes, 1975

BENTON, Tim  
MILLIKIN, Sandra

El Movimiento Arts and Crafts; Adir Ediciones, Madrid, 1982.

Ed. orig.: The Open University Press, Milton Keynes, 1977.

Trad. cast. de Lucila Benítez.

BENTON, Tim  
MUTHESIUS, Stefan  
WILKINS, Bridget

Europe 1900-1914. The Reaction to  
Historicism and Art Nouveau; The Open  
University Press, Milton Keynes, 1975.

BERLAGE, Hendrik  
Petrus

Architettura urbanistica estetica;  
Nicola Zanichelli Ed. Bologna, 1985.

Tits. orig.: Amsterdam en Venetië,  
1883; De plaats die de bouwkunst in  
de moderne aesthetica bekleed, 1886;  
Gottfried Semper, 1903; Über moderne  
Bouwkunst, 1911; Americaanche Reisher-  
inneringen, 1912; De bouwkunst als maats-  
chappelijke Kunst, 1919; Bouwkunst en  
socialisme, 1932.

Trad. it. de Giorgio Faggin.

BERNABEI, Giancarlo

Otto Wagner; Ed. Gustavo Gili, Barcelo-  
na, 1984.

Tit.orig.: Otto Wagner; Nicola Zani-  
chelli, Bologna, 1983.

Trad. cast. de Mariuccia Galfetti.

BLASER, Werner

Mies van der Rohe; Ed. Gustavo Gili,  
Barcelona, 1973.

Ed. orig.: Verlag für Architektur  
Artemis, Zurich, 1972.

Trad. cast. de Nuria Nussbaum.

BOESIGER, Willi

Le Corbusier; Editorial Gustavo Gili,  
Barcelona, 1977.

Ed. orig.: Le Corbusier; Verlag für  
Architektur Artemis, Zurich, 1972.

Trad.cast. de Lucy Nussbaum

BOESIGER, W.  
GIRSBERGER, H.

Le Corbusier 1910-65; Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1971.

Versión original: Le Corbusier 1910-65  
Verlag für Architektur, Zürich, 1977.

Trad. cast. de Juan Eduardo Cirlot.

BOFINGER,  
Helge & Margret

Junge Architekten in Europa; Verlag  
W. Kohlhammer, Stuttgart, 1983.

Prólogo de Philip Johnson.

BONFANTI, Ezio  
BONICALZI, Rosaldo  
ROSSI, Aldo  
SCOLARI, Massimo  
VITALE, Daniele

Arquitectura racional; Alianza Editorial, Madrid, 1979.

Ed. orig.: Architettura razionale;  
Franco Angeli Editore, Milán, 1973.

Trad. cast. de J.F. Chico y J.C. Theilacker.

BORSI, Franco

L'Ordre Monumental; Hazan, París, 1986.

BORSI, Franco  
GODOLI, Ezio

Vienne. Architecture 1900; Flammarion, París; Wensworth, Londres; Marc Vokaer, Bruselas, 1985.

Traducción del italiano de J.M. van der Meerchen y H. Lafont.

BORSI, Franco,  
KOENING, Giovanni Klaus

L'architettura dell'espressionismo;  
Vitali e Ghianda, Génova, 1977.

CO, Francesco Dal (ed.)

Teorie del Moderno Architettura Germania 1880-1920; Laterza Edizione, 2ª ed. 1985; 1ª ed. 1982.

COHEN, Jean-Luis

Il progetto "costruttivista"/The "constructivist" project, en Casa-bella 520/521, 1986, pp. 36-43.

COLLINS, Peter

Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950); Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1970.

Ed. orig.: Changing Ideals in modern Architecture (1750-1950); Faber and Faber, Londres, 1965.

Trad. cast. de Ignasi de Solá Morales i Rubió.

COLQUHOUN, Alan

Gombrich and Cultural history; en On the Methodology of Architectural History. Número monográfico de "Architectural Design", 1981. A cargo de Demetri Porphyrios, pp. 37-41.

COLQUHOUN, Alan

Arquitectura moderna y cambio histórico. Cit.

CONDIT, Carl W.

La scuola di Chicago nascita e sviluppo del grattacielo; Libreria Editrice Fiorentina, Florencia, 1979.

Prólogo de Fabrizio Brunetti.

Tít. orig.: The Chicago School of Architecture: A history of Commercial and Public Building in the Chicago Area, 1875-1925; University of Chicago Press, 1964.

CONRADS, Ulrich

Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX; Ed. Lumen, Barcelona, 1973.

Tít. orig.: Programme und Manifeste zur Architektur des 20 Jahrhunderts;

Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt, 1964.

CORBUSIER, Le

El viaje de Oriente; Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia y otros, Murcia, 1984.

Tít. orig.: Le voyage d'Orient (terminado de escribir en 1911 en Nápoles. Fdo: Charles-Eduard Jeanneret. 1ª publ.: París, 1965).

Trad. cast. de Ramón Lladó y Marta Cervelló.

CORBUSIER, Le

Après le cubisme; Editions des Commentaires, París, 1918.

Firmado por Amédée Ozenfant y Charles-Eduard Jeanneret.

CORBUSIER, Le

Hacia una arquitectura; Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1964 (de la reimpresión de 1958); hay 2ª ed.: Poseidón, Barcelona, 1977.

Ed. orig.: Vers une architecture; Editions Crès, París, 1923 (firmado Le Corbusier-Saignier sobre artículos publicados en L'Esprit Nouveau, 1921-21).

Trad. cast. de Josefina Martínez Ali-nari.

CORBUSIER, Le

L'art décoratif d'aujourd'hui; Crès, París, 1925.

CORBUSIER, Le

El espíritu nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura; Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos y otros, Murcia, 1983.

Tít. orig.: L'Esprit Nouveau en Architecture, en Almanach d'Architecture Moderne; París, 1925. Défense de l'Ar-



chitecture, en Stavba, Praga, 1929 y en L'Architecture d'aujourd'hui, París, 1933.

CORBUSIER, Le

La signification de la cité-jardin du Weissenhof a Stuttgart, en L'architecture vivante; primavera-verano, 1928, pp. 9-15.

CORBUSIER, Le

Precisiones sobre el Estado Presente de la Arquitectura y el Urbanismo; Editorial Poseidón, Barcelona, 1978.

Ed. orig.: Précisions sur l'Etat Present de l'Architecture et l'Urbanisme; Ed. Vincent, Fréalet & Cie., París, 1930.

Trad. cast. de Johanna Givanel.

CORBUSIER, Le

Cuando las catedrales eran blancas. Viaje al país de los tímidos; Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1963; hay 2ª ed.: Barcelona, 1979.

Tít. orig.: Quand les Cathédrales étaient blanches; París, 1937.

Trad. del francés Julio E. Payró.

CORBUSIER, Le  
PIERREFEU, Francois de

La casa del hombre; Ed. Poseidón, Barcelona, 1979.

Tít. orig.: La maison des hommes; París, 1942.

Trad. cast. de Roser Berdagué.

CORBUSIER, Le

El Modulor; Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1953, Barcelona, 1976. Modulor 2; Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1962, Barcelona, 1976.

Tít. orig.: Le Modulor (1948); París, 1949. Trad. de Rosario Vera. Modulor 2; París, 1955. Trad. de Albert Junyent.

CORBUSIER, Le

Mensaje a los estudiantes de Arquitectura; Ed. Infinito, Buenos Aires, 1961 (2ª ed.).. 1ª ed. castellana, 1959.

Tít. orig.: Entretien avec les étudiants des Ecoles d'Architecture; Ed. de Minuit, París, 1957.

Trad. cast. de Nina de Kalada.

CORBUSIER, Le  
JEANNERET, Pierre

Oeuvre Complète 1910-1969. 8 vols.. Publicada por W. Boesiger y O. Stonorov; Les Editions d'Architecture (Artemis), Zurich, 1984. 11ª edición.

Introducción y textos de Le Corbusier.

CORTES, Juan Antonio  
MUÑOZ, Ma Teresa

La vigencia del Funcionalismo, en Arquitecturas Bis, nº 25, noviembre 1978, pp. 1-13.

CULLINAN, Edward

Morris. Architecture & Art; Institute of Contemporary Arts, Londres, 1984. pp. 51-54.

CURTIS, William

Le Corbusier y English Architecture 1930s; The Open University Press, Milton Keynes, 1975.

CURTIS, William Jr

La Arquitectura Moderna desde 1900; Ed. H. Blume, Madrid, 1986.

Tít. orig.: Modern Architecture since 1900, Phaidon Press, 1982.

Trad. cast. de Jorge Sainz Avia.

CHAMPIGNEULLE, Bernard  
ACHE, Jean

La arquitectura del siglo XX; Ed. Destino, Barcelona, 1976.

Tít. orig.: L'architecture au XX<sup>e</sup> siècle.

Trad. cast. de Xavier Rubert de Ventós.

CHENEY, Sheldon

The New World Architecture; Longmans, Green and Co., Londres, Nueva York, Toronto, 1930.

DOESBURG, Theo van

Scritti di arte e di architettura (escritos, 1910-1931, recopilados y traducidos por Sergio Polano, con introducción, notas y comentarios del mismo); Officina Edizioni, Roma, 1979.

DOESBURG, Theo van

Principios del nuevo arte plástico, en Principios del nuevo arte plástico y otros escritos; Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos y otros, Murcia, 1985, pp. 29-93.

Ed. orig.: Grondbegrippen van de nieuwe beeldende Kunst, en Tijdschrift voor Wijsbegeerte XIII, 1919.

Ed. alemana: Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst. Bauhausbücher nº 6. Munich, 1925.

Trad. cast. de Charo Crego.

DOESBURG, Theo van

Diagnosis de la arquitectura, en Principios del nuevo arte plástico y otros escritos. Cit. pp. 121-129.

Ed. orig.: Architectuur--Diagnose, en

Architectura, nº 15, 17 de mayo de 1924, pp. 61-63.

Trad. cast. de Charo Crego.

DOESBURG, Theo van

La evolución de la arquitectura moderna en Holanda, en Principios del nuevo arte plástico y otros escritos. Cit. pp. 111-121.

Ed. orig.: L'evolution de l'Architecture Moderne en Hollande, en L'architecture vivante III, nº 9, otoño, invierno, 1925, pp. 14-20.

Trad. cast. de Charo Crego.

DOESBURG, Theo van

De la composición a la contra-composición, en Principios del nuevo arte plástico y otros escritos. Cit.

Ed. orig.: Schilderkunst van compositie tot contra-kompositie. "De Stijl" VII, nº 73/74, 1926, pp. 17-28.

Trad. cast. de Charo Crego.

DOESBURG, Theo van

La lucha por el estilo nuevo, en Principios del nuevo arte plástico y otros escritos. Cit. pp. 165-207.

Ed. orig.: Der Kampf um den neuen Stil, en Neue Schweizer Rundschau, 1929. Edición actual según el texto original en holandés de van Doesburg bajo el título De Strijd om de Nieuwe Stijl, en Het nieuwe Bouwen, De Stijl, Haags Gemeentemuseum en Delft University Press, 1983, pp. 17-37.

Trad. cast. de Charo Crego.

DOESBURG, Theo van

De la "naturaleza" a la "composición", en Principios del nuevo arte plástico y otros escritos. Cit. pp. 93-111.

Ed. orig.: Van "Natuur" tot "Komposi-

tie", en De Hollandsche Revue XXIV, nº 8, pp. 470-476.

Trad. cast. de Charo Crego.

DORFLES, Gillo

La arquitectura moderna; Ed. Ariel, Barcelona, 1980 (1ª ed. castellana 1956, Seix Barral, Barcelona).

Ed. orig.: L'Architettura moderna; Garzanti, Milán, 1954.

Trad. cast. de Oriol Martorell y Jordi Rogent.

DORFLES, Gillo

Ultimas tendencias del arte de hoy; Ed. Labor, Barcelona, 5ª ed. ampliada, 1976.

Ed. orig.: Ultime tendenze nell'arte d'oggi; Feltrinelli, Milán, 1961, 1973.

Trad. cast. de Fernando Gutiérrez.

DREW, Philip

Tercera generación. La significación cambiante de la arquitectura; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1973.

Ed. orig.: The Third Generation. The Changing Meaning of Architecture; Pall Mall, Londres, 1972.

DREXLER, Arthur

Transformaciones en la arquitectura moderna; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

Ed. orig.: Transformations in Modern Architecture; The Museum of Modern Art, Nueva York, 1979.

Trad. cast. de Gonçal Zaragoza.

EGBERT, Donald Drew

El Arte y la Izquierda en Europa. De

-586-

la Revolución Francesa a Mayo de 1968;  
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

Ed. orig.: Social Radicalism and the Arts in Western Europe. A Cultural History from the French Revolution to 1968; A.A. Knopf, Nueva York, 1970.

Trad. cast. de Homero Alsina Thevenet.

EISENMAN, Peter

Genuinamente inglés. La destrucción de la caja, en Arquitectura, nº 211,  
mayo-abril, 1978, pp. 54-73.

ELSEN, Albert E.

La arquitectura de la autoridad, en X. Sust (ed.): La arquitectura como símbolo de poder; Tusquets, Barcelona, 1975, pp. 13-70 (antes en Elsen: Los propósitos del arte; Aguilar, Madrid, 1971).

Ed. orig. en Purposes of Art; Holt, Rinehart & Winston, Nueva York, 1969.

Trad. cast. de M. Pilar Ganose.

FANELLI, Giovanni

Architettura edilizia urbanistica. Olanda 1917/1940; Francesco Papafava ed., Firenze, 1978.

FANELLI, Giovanni

El diseño Art Nouveau; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

Ed. orig.: Il disegno liberty; Laterza, Bari, 1981.

Trad. cast. de Mariuccia Galfetti.

Rev. bibliog. de Joaquín Romaquera.

FANELLI, Giovanni  
GOLODI, Ezio

La Vienna de Hoffmann architetto della qualità; Laterza & Figli, Roma-Bari, 1981.

- FEO, Vittorio de      La arquitectura en la URSS 1917-1936;  
Alianza Ed., Madrid, 1979.  
  
1ª ed. cast.: La Habana, 1968.  
  
Ed. orig.: URSS: Architettura 1917-  
1936; Editori Riuniti, 1963.  
  
Trad.cast. de Dolores Fonseca.
- FERNANDEZ ALBA, Antonio      La arquitectura después de los gran-  
des maestros, en Arquitectura, núm.  
107, mayo 1963, pp. 29-38.
- FRAMPTON, Kenneth      Historia crítica de la arquitectura  
moderna; Ed. Gustavo Gili, Barcelona,  
1981.  
  
Ed. orig.: Modern Architecture: A Cri-  
tical History; Thames and Hudson, Lon-  
dres, 1980.  
  
Trad. cast. de Esteve Riambau.
- FRAMPTON, Kenneth      Giedion in America: Reflections in a  
Mirror, en On the Methodology of Archi-  
tectural History. Nº monográfico de  
"Architectural Design"; 1981, a cargo  
de Demetri Porphyrios, pp. 45-53.
- FRAMPTON, Kenneth      Modern Architecture 1851-1919; Global  
Architecture, ADA Edita, Tokio, 1981.
- FRAMPTON, Kenneth      Modern Architecture 1920-1945; Global  
Architectue, Edita, Tokio, 1983.  
  
Ed. y fotografía: Yukio Futagama.
- FRAMPTON, Kenneth      Modernidad y tradición en la obra de  
Mies van der Rohe; "A&V", 6, 1986,

FRANCHETTI PARDO  
Vittorio

Le Corbusier; Ed. Toray, Barcelona,  
1967 (1ª ed.).

Ed. orig.: Le Corbusier; Sadea Editore,  
Florençia.

Trad. cast. de J. Guerrero Lovillo.

FRY, Maxwell

El arte en la era de la Máquina; Monte  
Avila Editores, Caracas, 1975.

Ed. orig.: Art in a Machine Age;  
Methuen & Co., Londres.

Trad. cast. de Aníbal Leal.

FULLAONDO, Juan Daniel  
(ed.)

Racionalismo español (1916-1940), ejemplar  
monográfico de Nueva Forma, nº 33,  
octubre 1968.

FULLAONDO, Juan Daniel  
(ed.)

Futurismo (El Movimiento Futurista. Casto  
Fernández Shaw. Constructivismo),  
ejemplar monográfico de Nueva Forma,  
nº 38, marzo 1969.

FULLAONDO, Juan Daniel

De Stijl; serie de monografías en  
Nueva Forma: Stijl I (T. van Doesburg,  
van Eesteren, G. van Tongerloo), nº  
52, mayo 1970; Stijl II (J.J.P. Oud,  
V. Huzsar, J. Wils, R. van't Hoff, C.  
Brancusi, H. Arp, H. Richter, V. Egge-  
ling, B. van der Leek, V. Gilde Wart,  
C. Domela, P. Röhl, V. Ravesteyn),  
nº 57, octubre 1970; Stijl III (G.  
Rietveld), nº 58, noviembre 1970);  
Stijl IV (P. Mondrian, W. Graff, M. Ray,  
W. van Leusden, H. Wanda, A.F. Kiesler,  
J. Baljeu, D. van Woerkom), nº 62,  
marzo 1971.

FULLAONDO, Juan Daniel  
(ed.)

Expresionismo español, serie de ejem-  
plares monográficos de Nueva Forma:



1: nº 65, junio 1972; 2: nº 68, septiembre 1972; 3: nº 70, noviembre 1972.

FUSCO, Renato de

La idea de arquitectura. Historia de la crítica de Viollet-le-Duc a Persico; Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

Ed.orig.: L'idea di Architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico; Etas Kompass, Milán, 1968.

Trad. cast. de M. Alós-Movez y Josep Quetglas.

FUSCO, Renato de

Historia y estructura. Teoría de la historiografía arquitectónica; Alberto Corazón Editor, Madrid, 1974.

Ed. orig.: Storia e struttura. Teoria della storiografia architettonica; Edizione Scientifiche Italiane, Milán, 1970.

Trad. cast. de J. Sanz.

FUSCO, Renato de

Le Corbusier designer: i mobili del 1929; Electa Editrice, Milán, 1976.

FUSCO, Renato de

Historia de la arquitectura contemporánea; Hermann Blume Ediciones, Madrid, 1981.

Ed. orig.: Storia dell'Architettura Contemporanea, 2 vols.; Gius. Laterza & Figli, Roma-Bari, 1975 (1977, 3ª).

Trad. cast. de la 3ª ed. it. de F. González Fernández de Valderrama y G. Sainz Avia.

FUSCO, Renato de

Segni, storia e progetto dell'architettura; Editori Laterza, Roma-Bari, 1978 (1ª ed. Biblioteca di Cultura Moderna, 1973).

FUSCO, Renato de  
FUSCO, Giuseppe

La "reducción" cultural. Contra una cultura inflacionaria, Artículos publicados en la revista Op Cit.; Ed. Alberto Corazón, Madrid, 1974. Trad. cast. de J. Sanz Guijarro.

GAUDI, Antoni

Manuscritos, artículos, conversaciones y dibujos; Colegio Oficial de Arquitectos y Aparejadores Técnicos y otros; Murcia, 1982.

Edición al cuidado de Marciá Codinach.

GEORGIADIS, Sokratis

Un libro di storia al servizio di una causa, en Rassegna, trimestral, año VIII, 25/1 de marzo de 1986.

GERETSEGGER, Heinz  
PEINTNER, Max

Otto Wagner, 1841-1918. The Expanding City. The Beginning of Modern Architecture; Academy Editions, Londres, 1979.

Ed. orig.: Residenz Verlag, Salzburgo, 1964.

Trad. inglesa de Gerald Onn.

GIEDION, Sigfried

La leçon de l'exposition du "Werkbund" à Stuttgart, 1927, en L'Architecture vivante, primavera-verano 1928, pp. 37-43.

Trad. francesa de Marguerite Chopard.

GIEDION, Sigfried

Bauen in Frankreich: Eisen, Eisenbeton; Klinkhardt & Biermann, Leipzig, 1928.

Hay traducción italiana de la introducción en: Maria Grazia Sandri y Maria Luisa Scalvini, L'immagine Storio-grafica dell'architettura contemporanea da Platz a Giedion; Officina Edizioni, Roma, 1984. Y en "Rassegna", trimestral, año VIII, 25/1 de marzo de 1986.

GIEDION, Sigfried

Espacio, tiempo y arquitectura; Editorial Dossat, Madrid, 1978 (5ª).

Ed. orig.: Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition; Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1941.

Trad. cast., con los nuevos capítulos que figuran en la 2ª ed. italiana (Spazio, tempo ed architettura, Ulrico Hoepli, Milán), de Isidro Puig Boada.

GIEDION, Sigfried

La mecanización toma el mando; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

Ed. orig.: Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History; Oxford University Press, 1948.

Trad. cast. de Esteve Riambau.

GIEDION, Sigfried

El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura; Alianza Editorial, Madrid, 1981.

Ed. orig.: The Eternal Present. The Beginnings of Architecture. A Contribution on Constancy and Change, vol. 2: The Origins of Architecture, Bollingen Foundation/Pantheon Books, Nueva York, 1962.

Trad. cast. de Joaquín Fernández Bernaldo de Quirós.

GIEDION, Sigfried

La arquitectura, fenómeno de transición (Las tres edades del espacio en arquitectura); Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

Ed. orig.: Architecture and the Phenomena of Transition. The Three Space Conceptions in Architecture; Verlag Ernst Wasmuth, Tubinga, 1969/Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1971.

Trad. cast. de Justo G. Beramendi.

GINER DE LOS RIOS, Bernardo

Cincuenta años de arquitectura española II (1900-1950); Adir Editores, Madrid, 1980 (1ª ed.: Ed. Patria, México, 1952).

GIURGOLA, Romaldo  
MEHTA, Jaimini

Louis I. Kahn. Arquitecto; Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

Ed. orig.: Louis I. Kahn; Verlag für Architektur Artemis, Zurich y Munich.

Trad. cast. de Justo G. Beramendi.

GIUSTI BACULO, Adriana

Otto Wagner. Dall'architettura di stile allo stile utile; Edizioni Scientifiche, Nápoles, 1970.

GOMBRICH, Ernst

Hegel and Art History, en The Methodology of Architectural History. Edición a cargo de Demetri Porphyrios, pp. 3-11. Nº monográfico de "Architectural Design".

GONZALEZ CAPDEVILLA,  
Raúl (ed.)

Art Nouveau. Monografía en Cuadernos summa-nueva visión, núm. 30, julio 1969.

Artículos de Stephan Tschudi Madsen y Vittorio Gregotti.

GRASSI, Giorgio

La construcción lógica de la arquitectura; Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1973.

Ed. orig.: La costruzione logica dell'Architettura; Massilio Editori, Padua, 1967.

Trad. cast. de F. Serra Cantarell.

GRASSI, Giorgio

Introducción a Ludwig Hilberseimer, en La arquitectura como oficio y otros escritos; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980, pp. 48-60.

Publicado como introducción al libro de L. Hilberseimer Un idea di piano; Marsilio Editori, Padua, 1967.

GRASSI, Giorgio

La relación análisis-proyecto, en La arquitectura como oficio y otros escritos. Cit.

Ed. orig. en AA. VV.: L'analisi urbana e la progettazione architettonica; CLUP, Milán, 1970.

GRASSI, Giorgio (ed.)

Das neue Frankfurt 1926-1931. Selección de textos con estudio introductorio de Giorgio Grassi (Das neue Frankfurt e l'architettura de la nuova Francoforte), Dedalo Libri, Bari, 1975.

GRASSI, Giorgio

Cuestiones de arquitectura y de realismo, en La arquitectura como oficio y otros escritos. Cit. pp. 182-189.

Ed. orig. en Architese; Zurich, nº 19, 1976.

GRASSI, Giorgio

El formalismo en la arquitectura moderna, en La arquitectura como oficio y otros escritos. Cit. pp. 210-216.

Conferencia dictada en la Hochschule der Künste de Berlín, 1977.

GRASSI, Liliana

Razionalismo architettonico dal Lodo-li a G. Pagano; Ed. Bignami, Milán, 1966.

GRAVAGNULOLO, Benedetto

Adolf Loos. Theory and Works; Rizzoli International Pub., Nueva York, 1982.

Ed. orig.: Idea Books ed., Milán, 1982.

Prefacio de Aldo Rossi.

Traducción de C.H. Evans.

GRAVES, Michael  
SCULLY, Vicent

Michael Graves. Obras y proyectos 1966-1981; Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1987.

Ed. orig.: Michael Graves. Buildings and projects. 1966-1981; Rizzoli International Publications, Inc., Nueva York, 1982.

Trad. cast. de Santiago Castán.

GRAY, Eileen  
BADOVICI, Jean

De l'éclecticisme au doute, en  
L'Architecture vivante, otoño-  
invierno 1929, pp. 17-21.

GRESLERI, Giuliano

L'Esprit Nouveau. Le Corbusier: Cos-  
truzione e ricostruzione di un proto-  
tipo dell'architettura moderna; Elec-  
ta, Milán, 1979.

GROPIUS, Walter

Internationale Architektur; Albert  
Langen Verlag, Munich, 1925.

Ed. inglesa: International Architec-  
ture, en T. y Ch. Benton: Images;  
Open University Press, Milton Keynes,  
1975, pp. 35-66.

GROPIUS, Walter

La nueva arquitectura y la Bauhaus;  
Ed. Lumen, Barcelona, 1966.

Ed. Orig.: The New Architecture and  
the Bauhaus; Faber and Faber, Londres,  
1935.

Trad. cast. de Beatriz de Moura.

GROPIUS, Walter  
MEYER, Adolf

Bauten; Wasmuth, Berlín, 1924.

GROSZ, George

El arte y la sociedad burguesa; Edi-  
ciones Calden, Buenos Aires, 1968.

GUBLER, Jacques (Ed.)

ABC. Architettura e avanguardia;  
Electa Editrice, Milán, 1983.

Recopilación y prólogo de Jacques  
Gubler

HADJINICOLAU, Nicos

Historia del arte y lucha de clases;  
Ed. Siglo XXI, Madrid, 1980 (3ª ed.  
española) (1ª ed. cast., 1974).

Ed. orig.: Histoire de l'art et lutte  
de classes; François Maspero, 1973.

Trad. cast. de A. Garzón del Camino.

HATJE, Gerd (dir.)

Diccionario ilustrado de la arquitec-  
tura contemporánea; Ed. Gustavo Gili,  
Barcelona, 1975 (3ª).

Introducción de Wolfgang Pehnt.

Trad. cast. de José Mª Mantero, Mar-  
tín Kraemer y Emilio Casal.

Revisión y puesta al día de la 3ª ed.  
cast. de Laureano Sabater.

HILBERSEIMER, Ludwig

Construction and Form (1924), en "G",  
Berlín, nº 3, junio 1924.

Ed. inglesa de Stephen Bann: Cons-  
truction and Form (1924), en The Do-  
cuments of 20th Century Art. The Tra-  
dition of Constructivism; Thames and  
Hudson, Londres, 1974.

HILBERSEIMER, Ludwig

Internationale neue Baukunst; Hoff-  
mann, Stuttgart, 1927.

HILBERSEIMER, Ludwig

La arquitectura de la gran ciudad; Ed.  
Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

Ed. orig.: Groszstadt Architektur;  
Julius Hoffmann, Stuttgart, 1927.

Trad. cast. de Pedro Madrigal Devesa.



HILBERSEIMER, Ludwig

Architettura a Berlino negli anni venti; Franco Angeli Editore, Milán, 1979.

Prólogo de Giorgio Grassi.

Ed. orig.: Die Berliner Architektur der 20er Jahre, col. Neue Bauhaus-bücher; Florian Kupferberg Verlag, Mainz/Berlín, 1967.

Trad. it. de Sonia Gessner.

HITCHCOCK, Henry-Russell

Modern Architecture. The Traditionalists and the New Tradition, en "Architectural Record", nº de abril 1928, pp. 337-349.

Versión italiana de Maria Luisa Scavini en L'immagine Storilografica dell'architettura contemporanea da Platz a Giedion; Officina Edizioni, Roma, 1984.

HITCHCOCK, Henry-Russell

Modern Architecture. The New Pioneers, en "Architectural Records", nº de mayo 1928, pp. 453-460.

Versión italiana de Maria Luisa Scavini en L'immagine Storilografica dell'architettura contemporanea da Platz a Giedion. Cit.

HITCHCOCK, Henry-Russell

Modern Architecture. Romanticism and Reintegration; Hacker Art Books, Nueva York, 1970.

Ed. orig.: Payson and Clarke Ltd., 1929.

HITCHCOCK, Henry-Russell

Frank Lloyd Wright. Obras, 1887-1941; Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

Ed. orig.: In the Nature of Materials. 1887-1941: The Buildings of Frank Lloyd Wright; Hawthorn Books, Nueva York, 1942.

Trad. cast. de Justo G. Beramendi de la ed. de 1969, corregida y aumentada.

HITCHCOCK, Henry  
Russell

Arquitectura de los siglos XIX y XX;  
Ed. Cátedra, Madrid, 1981.

Ed. orig.: Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries; Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1958 (1968).

Trad. cast. de Luis E. Santiago.

HITCHCOCK, Henry  
Russell  
JOHNSON, Philip

El Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922; Col Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia y otros, Murcia, 1984.

Ed. orig.: The International Style: Architecture since 1922; Norton and Co., 1932.

Trad. cast. de Carlos Albisu.

HOFSTATTER, Hans H.

Historia de la pintura modernista europea, seguido de La pintura modernista en España, de Francesc Fontbona; Blume, Barcelona, 1981.

Ed. orig.: Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei; Dumont Buchverlag, 1977.

Trad. cast. de M<sup>a</sup> Teresa Piñol López.

HOLZ, Hans Heinz

De la obra de arte a la mercancía;  
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

Ed. orig.: Vom Kunstwerk zur Ware Studien zur Function des ästhetischen Gegenstands im Spätkapitalismus; Hermann Luchterhand, Darmstad y Neuwied, 1972.

HORN, Klaus

La racionalidad con respecto al fin en la arquitectura moderna. Contribución a la crítica ideológica del funcionalismo; en H. Berndt, A. Lorenzer y H. Klaus: La arquitectura como ideología; Nueva Visión, Buenos Aires, 1974, pp. 97-142.

HUYGHE, René  
RUDEL, Jean

El arte y el mundo moderno. Vol 1: 1880-1920; Librairie Larousse, 1969, Ed. Planeta, Barcelona, 1972. Vol. 2: De 1920 a nuestros días; Librairie Larousse, 1970, Ed. Planeta, Madrid, 1975, 3ª ed. marzo 1976.

JAFFE, Hans Ludwig C.

De Stijl Concept of Space, en The Structurist, nº 8, (1968), pp. 8-11.

JAFFE, Hans Ludwig C.

De Stijl; Abrams, Nueva York, 1971.

JENCKS, Charles

Arquitectura 2000. Predicciones y métodos; H. Blume, Madrid, 1980. 2ª reimpresión. (1ª ed. cast. 1975).

Ed. orig.: Architecture 2000. Studio Vista, Londres, 1971.

JENCKS, Charles

Movimientos modernos en arquitectura; H. Blume, Madrid, 1983.

Ed. orig.: Modern Movements in Architecture; Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1973.

Trad. cast. de F. González Fernández.

JENCKS, Charles

El lenguaje de la arquitectura post-moderna; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

Ed. orig.: The Language of Post-Modern Architecture; Academy Editions, Londres, 1977 (2ª ed. corregida y aumentada: 1978).

Trad. cast. de la 2ª ed.: Ricardo Pédigo Nárdiz y Antonia Kerrigan Gureriteh.

JENCKS, Charles

Arquitectura tardomoderna y otros ensayos; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

Ed. orig.: Late-Modern Architecture and Other Essays; Academy Editions, Londres, 1980.

Trad. cast. de Justo G. Beramendi.

Rev. bibliográfica de Xavier Güell Guix.

JENCKS, Charles (ed.)

Post-Modern Classicism; Architectural Design y Academy Editions, 1980.

JENCKS, Charles  
BAIRD, George  
(eds.)

El Significado en Arquitectura; Hermann Blume, Madrid, 1975.

Ed. orig.: Meaning in Architecture; Barrie and Rockliff, Londres, 1969.

Traducción de M.T. Muñoz.

Textos de Ch. Jencks, F. Choay, G. Dorfles, G. Broadbent, G. Baird, R. Banham, M. Pawley, K. Frampton, A. van Eyck, P. Parin, F. Morgenthau, Ch. Norberg-Schulz, J. Rykwert, A. Colquhoun, N. Silver.

JOEDICKE, Jürgen

1930-1960. Treinta años de arquitectura; Ediciones 3, Buenos Aires, 1962.

1ª publ.: 1930-1960. Trente Ans d'Architecture, en L'Architecture d'Aujourd'hui, nº 91-92, 1960.

Trad. cast. de Reynaldo Rodríguez.

JOEDICKE, Jürgen

Arquitectura contemporánea, evolución y tendencias; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1969.

Ed. orig.: Geschichte der Moderner Architektur; Stuttgart, 1960.

JONES, Peter Blundell

Hans Scharoun. A Monograph; Gordon Fraser, Londres, 1978.

KAHN, Louis I.

Forma y diseño; Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1984 (1ª ed. cast. 1965).

Ed. orig.: Form and Design de Forum lectures de Voice of America y de Architectural Design, abril 1961; A statement de Perspecta 7, The Yale Architectural Journal, 1961; Order in Architecture, de Perspecta 4, 1957; Order and Form de Perspecta 3, 1955.

Traducción de M. Rabinovich y J. Piatigorsky.

KANDINSKY, Wassily

Cusos de la Bauhaus; Alianza Editorial, Madrid, 1983.

Prólogo de Philippe Sers.

Escritos de 1929. Ed. orig.: Cours du Bauhaus; Editions Denoël Gonthier, París, 1975

KANDINSKY, Vasili

Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos; Barral Editores, Barcelona, 1970.

Ed. orig.: Punkt und Linie zu Fläche, 1955.

Trad. cast. de Roberto Echavarren.

KAUFMANN, Emil

De Ledoux a Le Corbusier (origen y desarrollo de la arquitectura autónoma); Ed. gustavo Gili, Barcelona, 1982.

Ed. orig.: Von Ledoux bis Le Corbusier (Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur); Verlag Dr. Rolf Passer, Leipzig y Viena, 1933.

Trad. cast. de Reinald Bernet.

KAUFMANN, Emil

La arquitectura de la Ilustración; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1974.

Prólogo de Rafael Moneo.

Ed. orig.: Architecture in the Age of the Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France; Archon Books, Londres, 1955.

Trad. cast. de Justo G. Beramendi.

KULTERMANN, Udo

La arquitectura contemporánea; Ed. Labor S.A., Barcelona, 1969.

Ed. orig.: Der Schlüssel zur Architektur von Heute; Econ-Verlag, Viena Dusseldorf.

Trad. cast. de Juan Godo Costa.

LANE, Barbara Miller

Arquitectura nazi, en X. Sust (ed.): La arquitectura como símbolo de poder; Tusquets, Barcelona, 1975, pp. 71-114.

Ed. orig.: Nazi Architecture, en Architecture and Politics in Germany 1918-1945; Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1968.

Trad. cast. de Emma Bragulat de Martín.

LISSITZKY,  
EHRENBURG

Stament by the Editors of Veshch/Gegenstand/Objet, en De Stijl, vol. V, nº 4, 1922.

Versión inglesa de Nicholas Bullock: Stament by the Editors of Veshch/Gegenstand/Objet, en E. Bann: The Documents of 20th. Century Art. The Tradition of Constructivism; Thames and Hudson, Londres, 1974.

LISSITZKY, El

1929, la reconstrucción de la arquitectura en Rusia y otros escritos; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1970.

Ed. orig.: Verlag Anton Schroll & Co., Viena, 1930.

Trad. cast. de Juan Eduardo Cirlot.

LOOS, Adolf

Ornamento y delito y otros escritos; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1972.

Ed. orig.: Adolf Loos. Sämtliche Schriften, Selección de R. Schachel; Verlag Herold, Wien.

LOOS, Adolf

Dicho en el vacío 1897-1900; Col. Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia y otros, Murcia, 1984.

Ed. orig.: Ins Leere gesprochen.  
1897-1900; Ed. Georges Crès, París,  
1921.

Trad. cast. de Irma Unici.

MAGNANO LAMPUGNANI,  
Vittorio (ed.)

Dibujos y textos de la arquitectura  
del siglo XX. Utopía y realidad; Ed.  
Gustavo Gili, Barcelona, 1983.

Ed. orig.: Architektur unseres fahr-  
hunderts in Zeichnungen. Utopie und  
Realität; Verlag Gerd Hatje, Stutt-  
gart, 1982.

Trad. cast. de José Luis Moro Carre-  
ño.

MAGNANO LAMPUGNANI,  
Vittorio (ed.)

Architettura moderna: l'avventura  
delle idee 1750-1980; Electa, Milán,  
1985.

Textos de Vittorio Magnago, Winfried  
Nerdinger, Colin Rowe, Heinrich Klotz,  
Joseph Rykwert, Manfredo Tafuri, Iain  
Boyd White, Martin Steinmann, Kenneth  
Frampton y Alain Colquhoun.

MAGNANO LAMPUGNANI,  
Vittorio

Una storia della storia dell'architet-  
tura del XX secolo, en "Rassegna",  
trimestral, año VIII, 25/1 de marzo  
de 1986.

MAGNANO LAMPUGNANI,  
Vittorio (ed.)

Sigfried Giedion: un progetto stori-  
co/Sigfried Giedion: A History Pro-  
ject. Monografía en Rassegna, nº 25,  
marzo 1986, pp. 4-89.

MALKIEL-JIRMOUNSKY, M.

Les tendances de l'Architecture Con-  
temporaine; Librairie Delagrave, Pa-  
ris, 1930.



MANG, Karl y Eva

Viennese Architecture 1860-1930 in Drawings; Academy Editions, Londres, 1979.

Ed. orig.: Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1979.

Trad. ingl. de Patricia Noris.

MANIERI ELIA, Mario

William Morris y la ideología de la arquitectura moderna; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

Ed. orig.: William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna; Laterza & Figli, Roma, 1976.

Trad. cast. de Juan Díaz de Atauri.

MARCHAN FIZ, Simón

La arquitectura de siglo XX. Textos; Alberto Corazón Editor, Madrid, 1974.

Traducción de J. Martínez de Velasco y Simón Marchán.

MAXWELL, Robert

Reyner Banham: The Plenitude of Presence, en On the Methodology of Architectural History. Edición a cargo de Demetri Porphyrios. Nº monográfico en Architectural Design, pp. 53-59.

MENDELSON, Erich

Amerika, Bilderbuch eines Architekten; Rudolf Mosse Buchverlag, Berlin, 1926.

Ed. inglesa: America (1928), en Ch. y T. Benton: Imagen; Open University, Milton Keynes, 1975.

MENDELSON, Erich

Russland, Europa, Amerika ein Archi-

tektonischer querschnitt; Rudolf Mosse Buchverlag, Berlín, 1928.

Ed. inglesa: Russia, Europe, America (1929), en Ch. y T. Benton: Images; Open University, Milton Keynes, 1975.

MENDELSON, Erich

Structures and Sketches; Ernest Benn Limited, Londres E.C. Impreso en Alemania por Ernst Wasmuth Ltd., Berlín.

MEYER, Hannes

El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1972.

Ed. italiana: Hannes Meyer. Architettura o rivoluzione. Scritti 1921-1942; Marsilio Editore, Padova.

Traducción de M. Galfetti.

MICHELI, Mario de

Las vanguardias artísticas del siglo XX; Alianza Editorial, Madrid, 1979. (Hay ed. cast. anterior: Ed. Unión, La Habana, 1967).

Ed. orig.: Le avanguardie artistiche del Novecento; Feltrinelli, Milán, 1966.

Trad. cast. de Angel Sánchez Gijón.

MIDDLETON, Robert  
WATKIN, David

Arquitectura moderna; Ed. Aguilar, Madrid, 1979.

Ed. orig.: Architettura Moderna; Elekta, Milán, 1977.

Trad. cast. de Luis Escolar.

MIES VAN DER ROHE, Ludwig Escritos, diálogos y discursos; Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia y otros, Murcia, 1981.

Prólogo de James Marston Fitch: "Mies van der Rohe y las verdades platónicas".

Trad. cast. de Luis Bravo, Beatriz Goller, José Quetglas y Miguel Usandizaga.

MIGNOT, Claude

L'architecture au XIX<sup>e</sup> siècle; Editions du Moniteur, Paris, 1983.

MOOS, Stanislaus von

Le Corbusier; Ed. Lumen, Barcelona, 1977.

Ed. orig.: Le Corbusier; Verlag Huber & Co., Suiza, 1968.

Traducción de José Batlló.

MOOS, Stanislaus von

Giedion e il suo tempo, en "Rassegna", trimestral, año VIII, 25/1 de marzo de 1986.

MOSSO, Leonardo (ed.)

Alvar Aalto; ejemplar monográfico de L'Architecture d'aujourd'hui, nº 191, 1977.

Artículos de Leonardo Mosso, Laura Cartagro y Christina Tonelli.

Textos de Alvar Aalto.

MUKAROVSKY, Jan

El problema de las funciones en arquitectura, en Escritos de Estética y Semiótica del Arte; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pp. 173-186.

1ª publ. en Stavba, año XIX, 1937-38, pp. 5-12.

MUKAROVSKY, Jan

El lugar de la función estética entre

las demás funciones, en Escritos de Estética y Semiótica del Arte; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pp. 122-138.

Conferencia en el Círculo Lingüístico de Praga, 30 de noviembre de 1942).

MUTHESIUS, Hermann

The Future of German Form, en T. & Ch. Benton y D. Sharp: Form and Function; Crosby Lockwood Staples/The Open University, Londres, 1975, pág. 56.

Ed. orig.: Die Zukunft der deutschen Form; Deutscher-verlags, Stuttgart y Berlín, 1915.

NAYLOR, Gillian

Morris as Pioneer of Modern Design, en William Morris Today; Institute of Contemporary Arts, Londres, 1984, pp. 81-86.

NORBERG-SHULZ, Christian

Bauhaus; Officina Edizioni, Roma, 1980.

Traducción de Anna Maria de Dominicis.

NORBERG-SHULZ, Christian  
DIGERUD, Jan Georg

Louis I. Kahn. Idea e imagen; Xarait Ed., Madrid, 1981.

Ed. orig.: Officina Edizioni, Roma, 1980.

Traducción de Angel Sánchez Gijón.

OUD,  
Jacobus Johannes Pieter

Sobre la arquitectura del futuro y sus posibilidades arquitectónicas,

en Mi trayectoria en De Stijl; Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia y otros, Murcia, 1986.

Ed. orig.: Over de Teekomstige bouwkunst en hare architectonische mogelijkheden. Conferencia pronunciada ante la asociación Opbouw en 1921.

Ed. alemana: Holländische Architektur. Bauhausbücher, nº 10, Munich, 1926.

Trad. cast. de Charo Crego.

oud,  
Jacobus Johannes Pieter

La evolución de la arquitectura moderna en Holanda: presente, pasado, futuro, en Mi trayectoria en De Stijl. Cit.

Ed. orig.: De ontwikkeling der moderne bouwkunst in Holland: verleden, heden, toekomst. Conferencia pronunciada el 1 de marzo de 1923 en el Kunstgewerbe Museum de Berlín.

Ed. alemana: Holländische Architektur. Bauhausbücher, nº 10, Munich, 1926.

Trad. cast. de Charo Crego.

oud,  
Jacobus Johannes Pieter

Sí y no. Confesiones de un arquitecto, en Mi trayectoria en De Stijl. Cit.

Ed. orig.: Ja und Nein. Bekenntnisse eines Architekten, en Europa Almanach, 1925.

Ed. alemana: Holländische Architektur. Bauhausbücher, nº 10, Munich, II ed., 1929.

Trad. cast. de Charo Crego.

ODU,  
Jacobus Johannes Pieter

La influencia de Frank Lloyd Wright en la arquitectura europea, en Mi trayectoria en De Stijl. Cit.

Ed. orig.: De invloed van Frank Lloyd Wright op de architectuur in Europa, en Wendingen VII, nº 7, 1925.

Ed. alemana en Holländische Architektur. Bauhausbücher, nº 10, Munich, 1926.

Trad. cast. de Charo Crego.

ODU,  
Jacobus Johannes Pieter

¿A dónde va la nueva arquitectura?. Arte y Normalización, en Mi trayectoria en De Stijl. Cit.

Ed. orig.: Wohin führt das Neue Bauen: Kunst und Standard, en Neu Züricher Zeitung, 1927.

Ed. alemana: Holländische Architektur. Bauhausbücher, nº 10, Munich, II ed., 1929.

Trad. cast. de Charo Crego.

ODU,  
Jacobus Johannes Pieter

El movimiento de la Nueva Arquitectura en Europa, en Mi trayectoria en De Stijl. Cit.

Ed. orig.: De Nieuwe Bouwkunst-beweging in Europe, en The Studio, abril, 1933.

Trad. cast. de Charo Crego.

ODU,  
Jacobus Johannes Pieter

Arquitecto y pintor, en Mi trayectoria en De Stijl. Cit.

Ed. orig.: Architect en Schilder, en De Groene, Amsterdammer, 13 de enero de 1951.

Trad. cast. de Charo Crego.

oud,  
Jacobus Johannes Pieter

Le Corbusier, en Mi trayectoria en De Stijl. Cit.

Ed. orig.: Le Corbusier, en Groene Amsterdammer, 1 de abril de 1958.

Trad. cast. de Charo Crego.

oud,  
Jacobus Johannes Pieter

Mi trayectoria en De Stijl, en Mi trayectoria en De Stijl. Cit.

Ed. orig.: Mein Weg in De Stijl, en Nijgh & van Ditmar, 's Gravenhage, Rotterdam, 1960.

Trad. cast. de Charo Crego.

PATETTA, Luciano

Manera y formalismo en la arquitectura contemporánea; Ed. Víctor Lerú, Buenos Aires, 1974.

Ed. orig.: Maniera e formalismo nella architettura contemporánea; Ceschina, Milán, 1968.

Traducción de Luis Arena.

PEHNT, Wolfgang

La arquitectura expresionista; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

Ed. orig.: Die Architektur des Expressionismus; Verlag Gerd Hatje, Stuttgart.

Traducción de Justo G. Beramendi.

PEHNT, Wolfgang

Mete lontane, grandi speranze: il Deutscher Werkbund 1918-1924, en Werkbund. Germania, Austria, Svizzera; recopilación de Lucius Burckhardt, La Biennale di Venezia, Venezia, 1977.

PESCHKEN, Goerd  
HEINISCH, Tilmann

Berlino all'inizio del secolo. Analisi storico-architettonica, en Werkbund. Germania, Austria, Svizzera. Cit. Selección recopilada por Lucius Burckhardt, pp. 35-48.

PEVSNER, Nikolaus

Rationelle Bebauungsweisen; Frankfurt a.M., Verlag Englert y Schlosser 1931, en "Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 1933, pp. 86-89.

Versión italiana (recensión) de Maria Grazia Sandri, en L'immagine Storiografica dell'architettura contemporanea da Platz a Giedion; Officina Edizioni, Roma, 1984.

PEVSNER, Nikolaus

Pioneros del Diseño Moderno. De William Morris a Walter Gropius; Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1972 (1ª ed. cast.: 1958).

Ed. orig.: Pioneers of Modern Design; Faber and Faber, Londres, 1936.

Trad. cast. de Odilia E. Suárez y Emma Gregores.

PEVSNER, Nikolaus

Esquema de la arquitectura europea. Cit.

PEVSNER, Nikolaus

Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1976. 1ª ed. 1969: Col. "Arquitectura y Crítica".

Ed. orig.: The Sources of Modern Architecture and Design; Thames and Hudson, Londres 1968.

Traducción de J.E. Cirlot.



PEVSNER, Nikolaus

Historia de las tipologías arquitectónicas, cit.

PEVSNER, Nikolaus  
RICHARDS, J.M.

The Anti-rationalists; Icon Editions, Nueva York, 1973.

PIÑON, Helio

Reflexión histórica de la arquitectura moderna; Ed. Península, Barcelona, 1981.

PIÑON, Helio

Arquitectura de las neovanguardias; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984.

Revisión bibliográfica de Xavier Güell Guix.

PLATZ, Gustav Adolf

Die Baukunst der neuesten Zeit; Propyläen-Verlag, Berlín, 1927.

Hay versión italiana de Die Baukunst der neuesten Zeit (Prefacio) de Maria Grazia Sandri en L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platz a Giedion; Officina Edizioni, Roma, 1984.

Hay versión inglesa de Die Elemente Der Stilbildung, I; Der Stil, pp. 89-92, (Elements in the Creation of a new Style), en Form and Function, A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939, Tim y Charlotte Benton con Dennis Sharp; The Open University, Londres, 1975.

PLATZ, Gustav Adolf

Die Bedeutung der Baupolizei im Städtebau, en Bauwelt, XIX Jahrgang, Heft 35, 30 de agosto de 1928.

Ed. italiana de Maria Grazia Sandri en L'immagine storiografica dell'ar-

chitettura contemporanea da Platz a Giedion; Officina Edizioni, Roma, 1984.

PLATZ, Gustav Adolf

Die Baukunst der Neuesten Zeit; Propyläen-Verlag, Berlín, 1930.

POELZIG, Hans

Der Industriebau; Leipzig, Verlag Scholtze, nº 5, año II, pp. 100-106.

Ed. italiana de Alida Fliri Piccioni: L'architettura industriale moderna (1911), en Hans Poelzig scritti e opere al cdo. de Julius Posener; Franco Angeli Editore, Milán, Italia, 1978.

POELZIG, Hans

Mitteilungen des Deutschen Werkbundes; Berlín, Selbstverlag des P.W.B., nº 4, 1919, pp. 109-124.

Ed. italiana de Alida Fliri Piccioni: Discorso del Werkbund, Stoccarda (1919), en Hans Poelzig scritti e opere, cit.

POELZIG, Hans

Discorso all'assemblea generale della Salzburger Festspielhaus-Gemeinde 1921, en Das Kunstblatt, bajo la dirección de Paul Westheim, Potsdam-Berlín, Verlag gustav Kiepenheuer, nº 3, año V, 1921, pp. 77-88, con fig.

Ed. italiana de Alida Fliri Piccioni: La Festspielhaus di Salisburgo (1921), en Hans Poelzig scritti e opere, cit.

PORTOGHESI, Paolo

Después de la arquitectura moderna. Cit.

POSENER, Julius

Häring, Scharoun, Mies and Le Corbusier, en From Schinkel to the Bauhaus;

The Architectural Association, Londres, 1972, pp. 33-43.

POSENER, Julius

Aspects of the pre-history of the Bauhaus, en From Schinkel to the Bauhaus. Cit.

POSENER, Julius

Hans Poelzig and the architecture of Expressionism, en From Schinkel to the Bauhaus. Cit., pp. 25-33.

POSENER, Julius

Muthesius in England, en From Schinkel to the Bauhaus. Cit., pp. 17-25.

POSENER, Julius

Schinkel's English Diary, en From Schinkel to the Bauhaus. Cit., pp. 11-17.

POSENER, Julius

Tra arte e industria il deutscher Werkbund, en Werkbund. Germania, Austria, Svizzera. Cit., pp. 7-16.

POSENER, Julius

Werkbund e Jugendstil, en Werkbund. Germania, Austria, Svizzera. Cit.

POSENER, Julius

Los primeros años. De Schinkel a De Stijl, en "A & V", 6, 1986, pp. 24-36.

POSENER, Julius

From Schinkel to the Bauhaus; Architectural Association, Paper nº 5, Londres, 1972.

POSENER, Julius

Orígenes del funcionalismo desde el Arts and Crafts hasta el Werkbund

- alemán, en AAVV: Estética-1; Cátedra de Estética y Composición E.T.S.A.M., Madrid, 1982, pp. 5-19.
- QUILICI, Vieri      L'architettura del costruttivismo  
(textos); Laterza, Bari, 1969.
- RAGON, Michel      Histoire mondiale de l'Architecture  
et de l'Urbanisme modernes. Cit.
- RICHARD, Lionel      Del expresionismo al nazismo. Arte y  
cultura desde Guillermo II hasta la  
República de Weimar; Ed. Gustavo Gi-  
li, Barcelona, 1979.
- Ed. orig.: D'une apocalypse à l'autre-  
Sur l'Allemagne et ses productions  
intellectuelles de Guillaume II aux  
années vingt; Union Générale d'Edi-  
tions, Paris, 1976.
- Traducción de Josep Elías.
- RICHARDS, J.M.      Introducción a la arquitectura moder-  
na; Ed. Infinito, Buenos Aires, 1959.
- Ed. orig.: An Introduction to modern  
Architecture; Penguin Books, Middles-  
sex, 1940.
- RIEGL, Alois      Problemas de estilo. Fundamentos pa-  
ra una teoría de la ornamentación.  
Cit.
- ROWE, Colin      Manierismo y arquitectura moderna.  
Cit.
- ROWE, Colin      Neo-"clasicismo" y arquitectura mo-  
derna I, publicado en Oppositions 1,

1973.

Versión castellana en Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos. Cit.

Trad. cast. de Francesc Parcerisas.

ROWE, Colin

Neo-"clasicismo" y arquitectura moderna II, publicado en Oppositions 1, 1973.

Versión castellana en Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos. Cit.

Trad. cast. de Francesc Parcerisas.

RYKWERT, Joseph

Giedion e la nozione di stile, en "Rassegna", trimestral, año VIII, 25/1 de marzo de 1986.

SARTORIS, Alberto

Gli elementi dell'architettura funzionale; Industrie Grafiche Italiane Stucchi, Milán, 1931. (Ulrico Hoepli, Milán, 1935, 1941).

SARTORIS, Alberto

Introduzione all'architettura moderna; Hoepli Milán, 1949.

SATO, Alberto  
VARGAS, Ernesto

Crónica de la Arquitectura Moderna. De la Revolución Industrial a la Primera Guerra; Centro Editor América Latina, Buenos Aires, 1972.

SCHULZE, Franz

La época de Weimar. Vivienda y vanguardia; A & V, 6, 1986, pp. 36-52.

SETA, Cesare de

Benevolo's storia, en Porphyrios Demetri (ed.): On the Metodology of

Architectural History. Cit., pp. 41-45.

SCALVINI, Maria Luisa  
SANTORI, Maria Gracia

L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea de Platz a Giedion; Officina Edizioni, Roma, 1984.

SCULLY, Vincent Jr.

Modern Architecture; George Braziller, Nueva York, 1961 (reed., 1974).

SCHEERBART, Paul

Glasarchitektur; Berlín, 1914.

Reedición con un ensayo de Wolfgang Pehnt (Paul Scheerbat, ein Dichter der Architekten). Rogner und Bernhard, Munich, 1971.

SHARP, Denis (ed.)

Glass Architecture by Paul Scheerbat and Alpine Architecture by Bruno Taut, con una introducción del propio Sharp; Praeger, Nueva York, 1972.

Incluye las traducciones inglesas de Glasarchitektur (Berlín, 1914) y Alpine Architektur (Hage, 1919).

SHARP, Denis

Modern Architecture and Expressionism; Braziller, Nueva York, 1966.

SHARP, Denis

Historia en imágenes de la arquitectura del siglo XX; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1973.

Ed. orig.: A Visual History of Twentieth-Century Architecture; Heine-mann, Secker and Warburg, 1972.

Trad. cast. de Justo G. Beramendi.

SHERWOOD, Roger

Vivienda: Prototipos del Movimiento Moderno; Ed. Gustavo Gili, 1983.

Ed. orig.: Modern Housing Prototypes; Harvard University Press, Camb. Mass. 1978.

Trad. cast. de Iris Menéndez.

Rev. bibliográfica de Xavier Güell Guix.

SPAETH, David

Mies van der Rohe; Prefacio de Kenneth Frampton: El desconocido Mies van der Rohe; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1986.

Ed. orig.: Mies van der Rohe; Rizzoli International Pub., Nueva York, 1985.

Trad. cast. de Santiago Castán.

SOTO HIDALGO,  
Joaquín del

Diccionario de términos arquitectónicos, constructivos, biográficos y de tecnología de los oficios; ed. del autor/Instituto Geográfico y Catastral, Madrid, 1966.

SULLIVAN, Louis Henry

Autobiografía de una idea; Ed. Infinito, Buenos aires, 1967.

Ed. orig.: The Autobiography of an Idea; A.J.A., 1924 (Dover Publ., Nueva York, 1956).

SUST, Xavier (ed.)

La arquitectura como símbolo de poder. Cit.

TAFURI, Manfredo

Teorías e historia de la arquitectura; Editorial Laia, Barcelona, 1972.

Ed. orig.: Teorie e storia dell'architettura; Editori Laterza, Bari, 1970.

Trad.cast. de Martí Capdevila y Sebastián Janeras.

TAFURI, Manfredo

La esfera y el laberinto. Vanguardia y arquitectura de Piranesi a los años setenta; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984.

Ed. orig.: La sfera e il laberinto. Avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70; Giulio Einaudi Ed., Turín, 1980 (artículos originales, reescritos para esta obra: 1972-1980).

Trad. cast. de Francesc Serra (it.), Esteve Riambau (francés), Frances Arola (alemán).

TAFURI, Manfredo

Vienna Rossa. La política residencial en la Vienna socialista 1919-1933; escritos de Manfredo Tafuri, Alfredo Passeri y Paolo Piva); Electa Editrice, Milán, 1980.

TAFURI, Manfredo

Am Steinhof. Centralidad y "superficie" en la obra de Otto Wagner, en La Escuela de Madrid, núms. 6-7, julio-septiembre 1984, pp. 75-94.

Ed. orig.: Am Steinhof (centralità e "superficie" nell'opera di Otto Wagner,



Am Steinhof (Centrality and "surface" in Otto Wagner's Architecture), en Lotus International, nº 29, 1980/IV.

Traducción, revisión y adición de notas, selección y comentario de ilustraciones e introducción de Guillermo Cabeza Arnáiz: Tafuri frente a Wagner. La crítica del edificio individual y el análisis interminable, pp. 67-74.

TAUT, Bruno

Alpine Architektur; Folkwang Verlag, Hage, 1919.

TAUT, Bruno

Die Stadtkrone; E. Diederich, Jena, 1919.

Ed. it.: La corona della città; Mazzotta, Milán, 1973.

TAUT, Bruno

Die neue Baukunst in Europa und Amerika y Modern Architecture; Hoffmannsche Buchdruckerei Felix Kraus y The Studio LTD; Stuttgart y Londres, 1929.

VALERY, Paul

Eupalinos o el arquitecto; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos y otros, Murcia, 1982.

Ed. orig.: Eupalinos ou l'architecte, en "Architectures", 1921.

Traducción de Josep Carner.

VEN, Cornelis van de

El espacio en arquitectura. Cit.

VV. AA.

De Stijl: 1917-1931. Vision of Utopia; Exposición inaugurada en el Walker Art Center; Walker Art Center, 1982.

Versión española: De Stijl: 1917-1931. Visiones de Utopía; Alianza Editorial, Madrid, 1986.

Trad. cast. de Fernando Villaverde.

WAGNER, Otto

Architettura moderna, en Architettura moderna e altri scritti (con prólogo de Giuseppe Samonà); Nicola Zanichelli Editore, Bolonia, 1980.

Ed. orig.: Moderne Architektur. Seinen Schülern ein Führer auf diesen Kunstgebiete; Verlag Anton Schroll, Viena, 1895.

Trad. it. de Giancarlo Bernabei y Hans Winter.

WAISMAN, Marina

La estructura histórica del entorno. Cit.

WATKIN, David

Moral y arquitectura. Cit.

WEISS, Evelyn

La vanguardia rusa: 1910-1930; Museo y Colección Ludwig. Catálogo exposición Fundación Juan March, Madrid, abril 1985.

WHITTICK, Arnold

<sup>th</sup>  
European Architecture in the 20 Century; Leonard Hill Books, Aylesbury, 1974.

WICK, Rainer

Pedagogía de la Bauhaus; Alianza Editorial, Madrid, 1986.

Ed. orig.: Bauhaus-Pädagogik; DuMont Buchverlag, Colonia, 1982.

Trad. cast. de Belén Bas Alvarez.

WINGLER, Hans M.

La Bauhaus; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

Prólogo de Carlos Sambricio.

Ed. orig.: Das Bauhaus; Verlag Gebr. Rasch, Bramsche, 1962.

Trad. cast. de Francisco Serra Cantarell.

WINGLER, Hans M.

Las escuelas de arte de vanguardia 1900/1933; Taurus Ediciones, Madrid, 1980.

Ed. orig.: Kunstschulreform 1900-1933; Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1977.

WOLFE, Tom

¿Quién teme al Bauhaus Feroz?; Editorial Anagrama, Barcelona, 1982.

Ed. orig.: From Bauhaus to Our House; Farrar, Strauss & Giroux, Nueva York, 1981.

Trad. cast. de Antonio-Prometeo Moya.

ZEVI, Bruno

Verso un'Architettura organica; Einaudi, Turín, 1945.

ZEVI, Bruno

Historia de la arquitectura moderna; Ed. Poseidón, Barcelona, 1980 (Emecé Editores, Buenos Aires, 1959).

Ed. orig.: Storia dell'architettura moderna; Einaudi, Turín, 1950.

Trad. de la 5ª ed. it. de Roses Ber-

daqué.

ZEVI, Bruno

Poética de la Arquitectura neoplástica; Ed. Víctor Lerú, Buenos Aires, 1960.

Ed. orig.: Poetica dell'Architettura Neoplasticata; Editrice Politecnica Tamburini, Milán, 1953.

Traducción de Liliana Rainis.

ZEVI, Bruno

Architectura in nuce. Una definición de arquitectura. Cit.

ZEVI, Bruno

Spazi dell'architettura moderna; Giulio Einaudi Editore, Turín, 1973.

ZEVI, Bruno

Cronache di architettura; tomo VII de La Tourete carbusieriana ai laboratori medici di Louis Kahn; Laterza, Roma, 1978.

ZEVI, Bruno

Frank Lloyd Wright; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1985.

Ed. orig.: Frank Lloyd Wright; Nicola Zanichelli, Bolonia, 1979.

Traducción de Mariuccia Galfetti.

ZEVI, Bruno

Giuseppe Terragni; Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

Ed. orig.: Giuseppe Terragni; Nicola Zanichelli Editore, Bolonia, 1980.

Traducción de Mariuccia Galfetti.

Rev. bibliográfica de Xavier Güell Guix.

ZEVI, Bruno

Erich Mendelsohn; Ed. Gustavo Gili,  
Barcelona, 1984.

Ed. orig.: Erich Mendelsohn; Zaniche-  
lli, Bologna, 1982.

Traducción de M. Galfetti.

RELACION DE OBRAS CITADAS QUE NO SE INCLUYEN EN EL APARTADO DE  
BIBLIOGRAFIA ESPECIFICA

BEHNE, Adolf Die Moderne Zweckbau, (1923-26); Verlag Ullstein, Frankfurt y Berlin, 1964.

BEHNE, Adolf Die Wiederkehr der Kunst, Leipzig, 1919.

BEHNE, Adolf Gedanken über Kunst un Zweck, dem Glashause gewidmet, en Kunstgewerblatt, s.l. XXVII (1915-1916), nº 1.

BEHRENDT, Walter Curt Stuttgart. Zur Tagung des Deutschen Werkbundes, en "Kunst und Künstler", XVII, 1919-20, pp. 90-91.

Trad. it.: Sulla seduta del Werkbund a Stoccarda, en Teorie del moderno.

- BENTON, Charlotte  
BENTON, Tim  
(eds.)  
Images; The Open University, Milton Keynes, 1975.
- BERLAGE, Hendrik Petrus  
Gedanken über Stil im der Baukunst  
("Consideraciones..."), Leipzig,  
1905.
- BERLAGE, Hendrid Petrus  
Grundlagen und Entwicklung der Archi-  
tektur ("Principios y evolución..."),  
Berlin, 1908.
- BRECHT, Bertold  
Carácter popular del arte y arte rea-  
lista (1938), en B. Brecht, G. Grosz  
y E. Piscator: Arte y sociedad; Eds.  
Calden, Buenos Aires, 1968, pág. 61.
- CABEZA ARNAIZ, Guillermo  
La dialéctica del muro; Tesis Docto-  
ral leída en la Escuela T.S. de Ar-  
quitectura de Madrid, 1983 (no pu-  
blicada).  
  
Recensión en La Escuela de Madrid,  
nº 1, 1984, pp. 36-37.
- DOESBURG, Theo van  
Naar een beeldende architectur; SUN,  
Nimega, 1983, pág. 140.  
  
Ed. cast. de Charo Crego: Introduc-  
ción a Principios del nuevo arte  
plástico...
- GROPIUS, Walter  
Die Entwicklung moderner Industrie  
Baukunst, en el anuario de las Deut-  
sches Werkbundes, Jena, 1913.
- HELLWAG, F.  
Zur "Kritik des Werkbundes". Eine  
Entgegnung auf Adolf Behne, en "Die

Tat", IX, 1917, y en "Werkbund Archiv Jahrbuch", nº 1, Berlín, pp. 130-133.

Trad. it. en F. dal Co: Critica alla "Critica del Werkbund". Una risposta a Adolf Behne, pp. 233-236.

HERNANDEZ LEON, J.M.

La casa de un solo muro, 1986. Proyecto de investigación, inédito, Biblioteca UPM.

HILDEBRAND, Adolf von

Problem of Form; Stechert, Nueva York, 1907.

Es trad. inglesa de Das Problem der Form in der bildenden Kunst; Estrasburgo, 1893.

Hay trad. italiana de Sameck-Ludovici: Il problema della forma; Mesina y Florencia, 1949.

HOEBER, Fritz

Ueber Werkbundarbeit und Volksbildung. Eine Kritik und ein Programm, en "Die Neue Rudschau", XXXI, nº 7, 1920, pp. 827-837.

Trad. it. extractada en Teorie del Moderno.

HUTER, H.

Das Bauhaus in Weimar, Berlín, 1976, pág. 212.

LETHABY, W.

Conferencia sobre la nueva arquitectura alemana pronunciada en la Architectural Association en 1915, recogida en Form in Civilization, Oxford University Press, 1922; cap. VIII: Modern German Architecture and what we may learn from it.



LICHTWARK, A.

Palace Window and Folding Door, en Form and Function. Cit.

Trad. inglesa Palastfenster und Flügeltür, en Pan (Berlín), vol. II, 1896.

LICHWARK, A.

Practical Application, en Dekorative Kunst (Munich), vol. I, octubre de 1897.

Versión inglesa en Form and Function  
Cit.

LIPPS, T.

Raumästhetik und Geometrisch-Optische Täuschungen, en "Gesellschaft für Psychologische Forchungsschriften", vol. II, núms. IX-X, Leipzig, 1893-97.

LOOS, Adolf

Exposición escolar de la Escuela de Industrias Artísticas, en Dicho en el vacío.

1ª publ.: Schulausstellung der Kunstgewerbeschule, en Die Zeit, 30 de octubre de 1897.

LOOS, Adolf

Exposición de Navidad en el Museo Austriaco, en Dicho en el vacío.

1ª publ.: Weihnachtsausstellung im Österreichischen Museum, en Die Zeit, 18 de diciembre de 1897.

LOOS, Adolf

Las escuelas inglesas en el Museo Austriaco, en Dicho en el vacío.

1ª publ.: Die englischen Schulen im Österreichischen Museum, en Die Wage, 29 de enero de 1898.

LOOS, Adolf

Cristal y arcilla, en Dicho en el vacío

Primera publicación: Glas und Ton, en Neue Freie Presse, 26 de junio de 1898.

LOOS, Adolf

Dicho en el vacío. 1897-1900; Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia y otros, 1984.

Título original: Ins Leere gesprochen. 1897-1900; ed. Crès, París, 1921.

Trad. cast. de Irma Huici.

MENDELSON, Erich

Internationale Ubereinstimmung des neuen Baukunst oder Dynamik und Funktion, en Das Gesamtschaffen des Architekten, Berlín, 1930, pp. 22 y ss.

MUTHESIUS, Hermann

Arquitectura de estilo y arte de la construcción; en S. Marchán Fiz: La arquitectura del siglo XX. Textos, cit.

MUTHESIUS, Hermann

The Development of the English House, en Das englische Haus, vol. II, 1905; y en Form and Function, cit.

OSTHAUS, Karl Ernst

Deutscher Werkbund, en Das hohe Ufer, I, nº 10, octubre 1919, pp. 237-245.

Versión italiana extractada: Werkbund, en Teorie del moderno, cit.

PEHNT, Wolfgang

Paul Scheerbart, ein Dichter der Architekten; Roger und Bernhard, München, 1971.

POELZIG, Hans

Werkbundsarbeiten. Vortrag auf der Jahrestagung Stuttgart, 1919, en Deutscher-Werkbund-Mitteilungen, nº 4, 1919, pp. 109-124.

Hay versión it. extractada: Prolusione alla riunione del Werkbund. Stoccarda 1919, en F. Dal Co: Teorie del moderno, cit.

POELZIG, Hans

Scritti e opere; Franco Angeli Ed., Milán, 1978.

Tit. orig.: Hans Poelzig. Gesammelte und Werke; Gebr. Mann Verlag, Berlín, 1970.

Trad. it. Alida Fliri Piccioni.

RAUECKER, B.

Nochmals zur "Kritik der Werkbundes", en Die Tat, IX, 1917, y en Werkbund Archiv Jahrbuch, pp. 134-137.

Trad. it. en F. Dal Co: Ancora sulla "Critica del Werkbund", pp. 236-239.

RODCHENKO, Anatoli  
STEPANOVA, B.

Manifiesto productivista, Moscú, 1920, en Mario de Micheli: Las vanguardias artísticas del siglo XX, cit.

SCHEFFLER, Karl

Das grosse Schauspielhaus, en Kunst und Künstler, XVIII (1919-1920), nº5 pag. 238.

SCHEFFLER, Karl

Ein Arbeitsprogramm für den Deutschen Werkbund, en Kunst und Künstler, 1920, pag. 43-52.

Trad. it. extractada: Un programa di lavoro per il Werkbund, en Teorie del Moderno, cit.

SCHMARSOW, August

Das Wesen der Architektonischen Schöpfung; K. W. Hiersemann, Leipzig, 1894.

SCHMARSOW, August

Raumgestaltung als Wesen der Architektonischen Schöpfung, en Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, vol. IX, pp. 64-95; Berlin, 1914.

SEMPER, Gottfried

Der Still in den Technischen und Tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik; vol. I: Die Textile Kunst, Francfort del Meno, 1860 (2ª ed. F. Bruckmann, Munich, 1878); vol. II: Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik; F. Bruckmann, Munich 1863 (2ª ed. revisada: idem, 1879).

SPENGEMANN, C.

Die TET-stadt, en Redams Universum, XXXIII, nº 35, mayo 1917.

TAUT, Bruno

Die Auflösung der Städte oder die eine gute Wohnung oder auch der Weg zur Alpinen Architektur; Folkwang Verlag, Hagen, 1920.

TAUT, Bruno

Glasbau, en Stadtbaukunst, alter und neuer Zeit, I, 1920, nº8, pág. 120; y en Die Baugilde, VII (1925), nº 18, pp. 1248 y ss.

TAUT, Bruno

Nieder der Seiosismus, en Frühlicht-Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens, sección de la revista Stadtbaukunst anter und neuer zeit, 1920.

Recogido como ¡Abajo la seriedad!, en Programas y manifiestos de la ar-

quitectura del siglo XX; y como  
¡Muera la seriedad! en S. Marchán.

TAUT, Bruno

Haus des Himmels, en Frühlicht, Magdeburgo.

Recogido como La casa del cielo en  
La arquitectura del siglo XX, de la  
reedición Frühlicht 1920-22, Ullstein,  
Berlín y Francfort, 1963.

VELDE, Henry van de

The Role of the Engineer in Modern  
Architectur, en Die Renaissance im  
modernen Kunstgewerbe, Cassirer, Ber-  
lín, 1901.

Versión inglesa incluida en Form and  
Function, cit.

VELDE, Henry van de

Das Folkswang Museum, en Innendekora-  
tion, Darmstadt, octubre-noviembre,  
1902.

VISCHER, Robert

Drei Schriften zum Aesthetischen Form-  
problem; H. Niemeyer; Halle/Saale,  
1927 (contiene la obra Über das Optis-  
che Formgefühl. Ein Beitrag zur Aes-  
thetik; antes publicada por Credner,  
Leipzig, 1873).

VITALE, Daniele

Giuseppe Terragni 1904/1943; monogra-  
fía en Rassegna, nº 11, septiembre  
1982, pp. 5-89.

Artículos de Vittorio Gregotti, Danie-  
le Vitale, Giacomo Polin y Enrico Man-  
tero.

WOLFFLIN, Heinrich

Prolegomena zu einer Psychologie der  
Architekture; Wolf, Munich, 1886.

Reeditado en Kleine Schriften, Darm-  
stadt, 1946.

WORRINGER, Wilhelm

Abstracción y naturaleza; Fondo de  
Cultura Económico, México, 1966 (2a).  
1ª ed. cast.: 1953.

Tit. orig.: Abstraktion und Einfühlung,  
Piper & Co, Munich, 1908.

Trad. cast. de Mariana Frenk.

WRIGHT, Frank Lloyd

Ausgeführte Bauten und Entwürfe von  
Frank Lloyd Wright, con prólogo del  
propio Wright; Ernst Wasmuth, Berlín,  
1910.

RELACION DE OBRAS TRADUCIDAS QUE SE INCLUYEN EN EL APENDICE DE  
ESTA TESIS

- Adolf BEHNE: Critica al Werkbund (1917), pp. 226-233. Cit.  
Adolf BEHNE: A Call to Build (1920), pp. 3-4. Cit.  
Adolf BEHNE: Werkbund (1920), pp. 263-265. Cit.  
Walter Curt BEHRENDT: La crisi del Werkbund (1921), pp. 265-267. Cit.  
Adolf BEHNE: Arte, artigianato, tecnica (1922), pp. 289-300. Cit.  
Adolf BEHNE: L'Architettura funzionale (1923), pp. 15-67. Cit.  
Ulrich CONRADS: Hace cuarenta años (1968), pp. 11-14. Cit.  
Giulia VERONESI: Prólogo a la edición italiana de Adolf Behne, L'Architettura funzionale (1968), pp. 9-10. Cit.  
Erich MENDELSON: Dynamics and Function (1923), pág. 4. Cit.  
Ludwig HILBERSEIMER: Construction and Form (1924), pp. 118-123. Cit.  
Walter GROPIUS: International Architectur (1925), pp. 35-36. Cit.  
Walter Curt BEHRENDT: The State of the Arts and Crafts (1925-26), pp. 142-143. Cit.  
Ludwig HILBERSEIMER: Internationale neue Baukunst (1927). Cit.  
Gustav Adolf PLATZ: Elements in the Creation of a New Style (1927), pp. 160-162. Cit.  
Gustav Adolf PLATZ: Sachlichkeit als Gestaltungsprinzip (1930) Cit.  
Jean BADOVICI: A propos de Stuttgart (1928), pp. 5-8. Cit.  
Sigfried GIEDION: La leçon dell'exposition du "Werkbund" à Stuttgart, 1927 (1928), pp. 37-43. Cit.  
Karel TEIGE: Contemporary International architecture (1928), pp. 200-202. Cit.

- Eileen GRAY y Jean BADOVICI: De l'éclectisme au doute (1929), pp. 17-21. Cit.
- Henry-Russell HITCHCOCK: Modern Architecture. Romanticism and Reintegration (1929), pp. 217-220. Cit.
- Bruno TAUT: International architecture (1929); Capítulos I (Why a New Movement?, pp. 2-3), II (Historical, pp. 3-5), III (What is a Modern Architecture?, pp. 5-9), V (Modern Building, pp. 89-98), VI (Elements, pp. 133-141) y VII (Questions of Taste, pp. 166-171). Cit.
- Seldon CHENEY: Extractos de The New World Architecture (1930), pp. 1-30. Cit.
- Seldon CHENEY: Extractos de Home (1930), pp. 229-289. Cit.
- Nikolaus PEVSNER y James M. RICHARDS: The Anti-Rationalists. Art Nouveau Architecture and Design (1973), pp. 1-7. Cit.



## INDICE

### PROLOGO

#### CAPITULO 1: LA FORMACION DE LAS IDEAS

1.1.- Introducción.....	3
1.2.- La Deutscher Werkbund y el ideal de la Sachlichkeit.....	48
1.3.- El Expresionismo y las utopías de posguerra.....	76
1.4.- Adolf Behne y el retorno a la objetividad.....	103
1.5.- La formación del concepto de Neue Sachlichkeit.....	170

#### CAPITULO 2: HISTORIA Y CRITICA EN LOS AÑOS VEINTE

2.1.- Introducción.....	248
2.2.- Adolf Behne y la arquitectura funcional.....	265
2.3.- Divulgación y "crítica operativa"....	332
2.4.- Los textos de la segunda fase.....	360
2.5.- El rechazo al pasado.....	405
2.6.- El retorno a la historia.....	479

### BIBLIOGRAFIA

I.- Bibliografía general.....	525
II.- Bibliografía específica.....	569
a.- Obras citadas que no se incluyen en la Bibliografía específica.....	626
b.- Obras traducidas que se incluyen en el apéndice de esta Tesis.....	635